El ABC de la TEORÍA MUSICAL

O mejor dicho, "El XYZ de la teoría musical"

Arold Valda

2ª Edición

A mi madre Ninfa, quien es responsable indirectamente de mi enfoque en el acceso a la educación
A mi gato Gaturro, quien estuvo al lado mío mientras escribía cada palabra de este libro
A Franco, quien es responsable de aportes culturales enormes y a pesar de eso prefiere la modestia y el anonimato
A mis profesores, y gente que me inspiró, inspira e inspirará
A la vida y a la música
A mi creador

Prólogo

A pesar de que estamos en una época donde la información está al alcance de nuestras manos y los textos de teoría musical no escasean en nuestro entorno (como en generaciones pasadas donde el egoísmo era signo de conocimiento), son muy pocos los libros que se adoptan a nuestra realidad social usando un lenguaje fácil y directo, ofreciendo el conocimiento de la teoría musical al alcance de todos.

Cabe destacar que el verdadero conocimiento no solo expresa el "para qué", sino también el "por qué" de las cosas, que es lo que este libro destaca en un trabajo constante y meticuloso. Estoy seguro de que será de mucha utilidad no solo al estudiante entusiasta con ganas de aprender, sino también al músico que quiera profundizar y fortalecer sus conocimientos previos.

Es loable el empeño que cada página desprende destacando el trabajo cuidadoso del autor, ofreciendo de manera desprendida todo este vasto conocimiento que muchas veces fue ocultado celosamente, olvidando que el conocimiento es de todos y para todos, como lo expresa claramente la Declaración Universal de Derechos Humanos en sus artículos 19 y 27.

Franco Esteban Saravia Muñoz

No Prólogo

A lo largo de mi breve carrera musical, noté que ***el principal problema de los músicos es y será siempre la piratería.*** *Y no, no hablo de la piratería de obras musicales, ni plagios de composición, hablo de la piratería de material de enseñanza musical. Libros de armonía y teoría, cuadernos de ejercicios y métodos de instrumentos, etc.*

Así me parece un poco hipócrita que aquellos que obtuvieron su enseñanza musical con base en esta piratería, sean los primeros en ir a las oficinas de derechos de autor a registrar sus composiciones para que "nadie se las robe".

También está entre este grupo, personas o instituciones que ponen precio a contenidos que no son suyos, rompiendo por completo la ley de derechos de autor, y su dignidad, en el proceso.

Añadiendo a esto, generalmente este grupo busca créditos donde no los hay, añadiendo su imagen a contenidos de terceros, promoviendo la piratería y la acreditación forzosa, en lugar de buscar méritos gracias a su trabajo, se busca méritos gracias al trabajo desprendido de otros.

De ahí parte el deseo de escribir ***este libro. Una base sobre la cual construir un orden de temas y capítulos. Un libro en formato digital, gratuito, reusable, fotocopiable, etc., de manera legal.***

Lo bueno de optar por un libro digital es que no es necesario comprar la nueva edición del libro. Cuando se realizan correcciones, se añade o quita contenido a este libro, los cambios son instantáneos, solo basta con ir a uno de los muchos "links" o "enlaces" proporcionados en el libro (EJ: ***https://git.io/teoriamusical****) para obtenerlo inmediatamente.*

Otro aspecto importante es la ***colaboración.*** ***Si este libro llega a las manos de algún escolar, o profesor que desee hacer su aporte o corrección anónimo/acreditada al libro, es bienvenido. Se aceptan aportaciones manuscritas como digitales a mi dirección de contacto.*** *Me encargaré de acoplarlas al libro para que siga los lineamientos de estilo.*

El orden de temas de este libro es lineal, paso a paso, complementario.

Este libro, al igual que la vida musical, no tiene fin.

Arold Valda Flores - Músico
elmusoyt@gmail.com

Tabla de contenidos

Prólogo **5**
No Prólogo **6**
Tabla de contenidos **7**
Estructura del Libro **11**
Una corta introducción **1**
1. Lo necesario 3
2. Las escalas 3
2.1. La Escala Cromática 4
3. Recordando como contar 5
3.1. La Confusión de las Alteraciones 5
3.2. Las Alteraciones Olvidadizas 6
4. Recordando como tocar 7
Los Intervalos **9**
5. Su Concepto 11
5.1. Intervalo Armónico y Melódico 11
6. Contando la "Calidad" 14
6.1. Justos y Mayores 14
6.2. Los Intervalos de la Escala Mayor... de Do. 15
6.3. La Anticuada tabla de distancias 16
6.4. Del uso de la lógica,o de las tablas de distancias. 16
7. Intervalos Justos 17
7.1. Intervalo de Primera (Justa/Aumentada/Disminuida) 17
7.2. Intervalo de Quinta (Justa/Aumentada/Disminuida) 19
7.3. Intervalo de Cuarta (Justa/Aumentada/Disminuida) 20
7.4. Intervalo de Octava (Justa/Aumentada/Disminuida) 20
7.4.1. 8va Alta, 8va Baja 21
8. Los Intervalos Mayores 22
8.1. Intervalo de Segunda (Mayor/Menor/Aumentada/Disminuida) 22
8.2. Intervalo de Tercera (Mayor/menor/Aumentada/disminuida) 23
8.3. Intervalo de Sexta (Mayor/Menor/Aumentada/Disminuida) 24
8.4. Intervalo de Séptima (Mayor/menor/Aumentado/disminuido) 25
9. El resto de Intervalos? 26
9.1. Invirtiendo Intervalos 26
9.2. La Manera simple de Invertir Intervalos 27
Teoría Post-Intervalos **29**
10. Las Escalas 30
10.1. Grados Interválicos de la Escala Mayor 31
10.2. Grados Interválicos de la Escala menor 31
10.3. Las Escalas Homónimas 32
10.4. Las Escalas Enarmónicas 33

11. Relación entre la Escala Mayor y la Escala Menor Natural 34
11.1. Usar las Armaduras Musicales con las Escalas Menores. 34
11.2. Las armaduras de sostenidos y las escalas menores 35
11.3. Las Armaduras de bemoles y las escalas menores 35
11.4. ejemplo: 36
12. El círculo de quintas... una introducción 37
Una vida más rítmica 39
13. Agrupando notas en compases conocidos 40
14. Agrupando notas en compases desconocidos 42
15. El Dosillo, Tresillo, Quintillo, Seisillo, etc 43
16. La frase musical 44
17. La repetición... en 1 sola nota 44
Una vida más adornada 45
18. El concepto de Adorno/Ornamento 47
18.1. Definición larga y corta 48
18.2. Consideraciones IMPORTANTES 48
18.3. Aspectos históricos 48
19. Notas de Gracia / Apoyatura Breve / Acciaccatura 49
19.1. Su uso 50
20. El Trino 51
20.1. Su Construcción 52
21. El Grupeto 53
21.1. Su Ejecución 54
22. La Apoyatura 55
23. Mordente 56
24. Arpegio 57
25. La Cadenza / Fermata 57
Una vida más dinámica 59
26. Sforzando, Reforzando, Forzando, Fortepiano y Pianoforte 60
27. Ad Libitum y Rubato 62
28. Ritardando y Accelerando y más 63
29. Escribiendo... lo que uno quiere 64
Una vida más teórica 65
30. La naturaleza de la tonalidad 67
30.1. La Música “Tonal” 68
31. Los Modos 69
31.1. La Diferencia Entre una Escala y un Modo 70
31.2. La Diferencia entre la Tonalidad y el Modo 70
31.3. Los Colores 70
31.4. La mezcla modal y tonal 70
32. Modulación 71
33. Transposición 72

Una vida más armónica **75**
34. Los Acordes 77
34.1. La ¿Diada? 77
34.2. La Triada 77
34.3. La Tétrada 78
34.4. La Estructura de un Acorde 78
35. Las Triadas 81
36. Las Tetradas 84
37. Armonizando la escala Mayor 87
38. La inversión de acordes 88
Una vida más creativa **89**
39. Enlazando acordes 90
40. Composicionando, Rearmonizando y más 91
41. Contrapunto 92
42. Un breve final 93
Contenidos de Terceros **93**
Lineamientos de estilo **93**
Una breve bibliografía **94**

Estructura del Libro

Este libro se lee como cualquier otro libro, a excepción de algunos datos y libertades que el autor se ha permitido, como las siguientes:

Una pregunta o curiosidad se ve de esta manera. Cuando veas esta caja de texto, dentro de ella habrá una respuesta breve, o una pregunta aún más profunda.

Información adicional se ve de esta manera. Cuando veas esta caja de texto, dentro de ella habrá información que está en un capítulo posterior en el libro, o información que no está en ningún capítulo del libro.

Información importante se ve de esta manera. Cuando veas esta caja de texto, intenta prestarle la mayor atención, aquí van instrucciones para hacer el camino teórico... más fácil.

Un consejo se ve de la siguiente manera. Cuando veas esta caja de texto, puedes ignorarla. Generalmente se resalta lo obvio, o se da una manera más simple de entender los conceptos avanzados.

Un ejemplo musical se ve de la siguiente manera. Cuando veas esta caja de texto, es recomendable buscar el nombre de la obra musical en YouTube o Google, y escucharla

Aparte de eso, el libro posee maneras de esquematizar la información muy compactas, después de eso, es otro libro de teoría musical común y corriente.

Una corta introducción

Primera Parte

No siempre se empieza con un conocimiento común, algunos saben más, otros saben menos.

Esta parte del libro consiste de análisis externo, y de avance interno

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

1. Lo necesario

Hay que tener claro que para comprender los elementos que se expondrán a continuación, se debe tener una cierta fundamentación, lo necesario.

Los siguientes elementos deben estar claros para un aprendizaje óptimo de la siguiente parte de este libro.

- Pentagrama, claves musicales, notas naturales y alteradas, alteraciones.
- Compás, indicador de compás, figuras musicales y silencios musicales.
- Lectura en las claves musicales
- Tono y semitono entre notas musicales de cualquier "calibre"
- Armaduras con sostenidos
- Armaduras con bemoles
- Valores irregulares
- Lectura de figuras musicales
- Construcción de escalas mayores y menores

2. Las escalas

Las escalas musicales se usan como una paleta de notas musicales. El contexto armónico y melódico de una obra musical casi siempre se puede relacionar a una escala musical. En un futuro podremos usar las escalas para formar acordes, progresiones de acordes, para ver métodos de composición, e incluso improvisación.

Entonces, es necesario tener claro el concepto de escala musical.

- ***Escala Musical:*** Serie de notas relacionadas entre sí, que tiene el mismo inicio y final, y se ordena de manera ascendente o descendente.

Una escala musical se relaciona con una determinada tonalidad. En realidad, la tonalidad surge gracias a las relaciones que ocurren entre las notas de la escala. Lo que significa que de una escala podemos sacar una tonalidad, y de una tonalidad... podemos sacar una escala.

Entonces, hay que definir tonalidad.

- ***Tonalidad:*** Relación y organización sistemática que ocurre entre notas, acordes y grupos de notas con base en una tónica o un centro tonal.

Podemos usar las mismas notas y acordes en una obra musical, pero lo que nos da la tonalidad y la escala musical, es la relación que se tiene entre estas. ***Una obra musical puede tener distinto centro tonal sin importar que las notas sean las mismas.***

Hasta ahora, el método de construcción de las escalas musicales, se ha centrado en secuencias de Tono y Semitono que este libro ha denominado "Patrón Interválico". Sin importar su nombre, lo que se debe rescatar es que una escala se construye gradualmente, con base en distancias de tono(T), semitono(ST) o tono y medio(T ½) entre sus grados conjuntos.

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

Solo para recordar, las estructuras de las escalas avanzadas hasta ahora son:

- ***Escala Mayor:*** T,T,St,T,T,T,St
- ***Escala menor natural:*** T,St,T,T,St,T,T
- ***Escala menor armónica:*** T,St,T,T,St,T½,St
- ***Escala menor melódica:*** T,St,T,T,T,T,St

¿Acaso existe una manera distinta de construir las escalas?... Si, pero aún falta saber algunas cosas

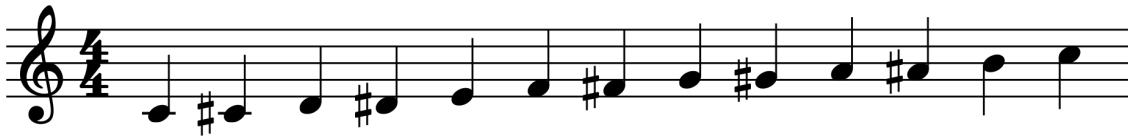
2.1. La Escala Cromática

Al hablar de "serie de notas" lo primero que viene a la mente es la serie de 12 notas que ya se conocen.

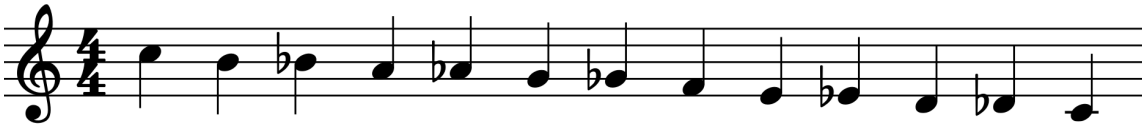
- ***Escala Cromática:*** Escala que contiene las 7 notas naturales y 5 notas alteradas, y es construida solamente con la distancia de semitonos

Pero esta definición está parcialmente incompleta, una escala cromática ascendente y descendente no se construye de la misma manera.

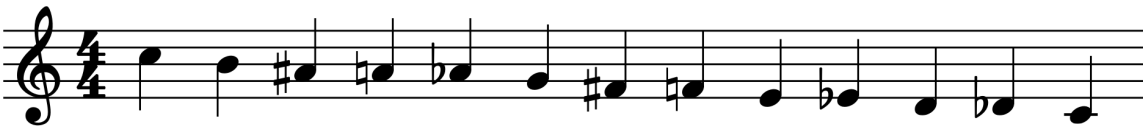
Al construir una escala cromática ascendente *(Por ejemplo, la escala de Do cromática ascendente)****, se usa la alteración de sostenido para obtener las notas alteradas:***



Y al construir una escala cromática descendente *(EJ: La escala de Do cromática descendente)****, se usa la alteración de bemol para obtener las notas alteradas:***



Pero esta regla no es una "regla" per se, es más una preferencia para dar un orden a una escala ya de por sí muy desordenada, al no ser una ESCALA DIATÓNICA, está también califica como una escala cromática... solo que más mezclada:



Por motivos de consistencia, en este libro se optará por qué cuando una escala cromática asciende se usan sostenidos, y cuando una escala cromática descendente, se usan bemoles.

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

3. Recordando como contar

La distancia que existe entre dos notas, se mide en tonos y semitonos, esta afirmación, junto a nuestro conocimiento de las distancias entre las notas naturales son lo que nos puede llevar a hacer las siguientes afirmaciones:

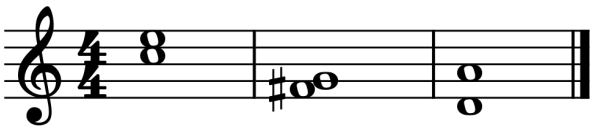
- **De Do a Mi hay 2 tonos**
- **De Fa# a Sol hay 1 semitono**
- **De Re a La hay 3 tonos y medio**

Y tendríamos razón, todas las afirmaciones están correctas a simple vista. Pero debemos recordar que Do, no es lo mismo que Do... O mejor dicho ***... Do4, no es lo mismo que Do5.***

Entonces si cambiamos la serie en la que se encuentra cada nota, podemos acabar con resultados completamente distintos:

- **De Do4 a Mi 3 hay 4 tonos**
- **De Fa#3 a Sol2 hay 5 tonos y medio**
- **De Re4 a La5 hay 9 tonos y medio.**

Entonces, no es tan práctico contar con letras... ***Es mejor, y más práctico, el usar el lenguaje musical ya conocido, para contar la distancia entre notas musicales.***

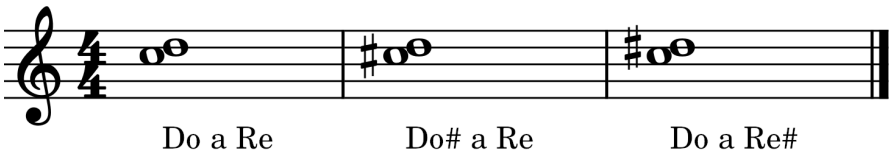


Viendo la partitura anterior, no hay duda de que de Do a Mi hay 2 tonos, y el resto de afirmaciones que hicimos al inicio al fin tienen un lenguaje inconfundible.

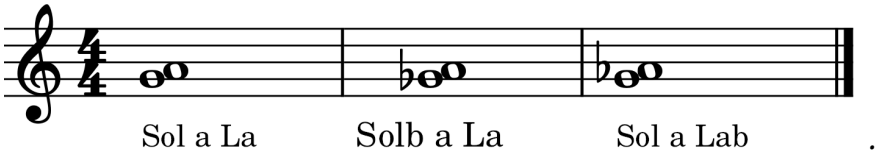
3.1. La Confusión de las Alteraciones

Uno podría pensar que el sostenido y el bemol no pueden complicarse, pero al contar las distancias las alteraciones pueden generar confusión.

Por ejemplo, si sabemos que de Do a Re hay un tono. De Do# a Re hay medio tono, y de Do a Re# Hay tono y medio. En ambos casos se usa el sostenido, pero en uno, el sostenido reduce la distancia entre notas, y en el otro caso, la aumenta:



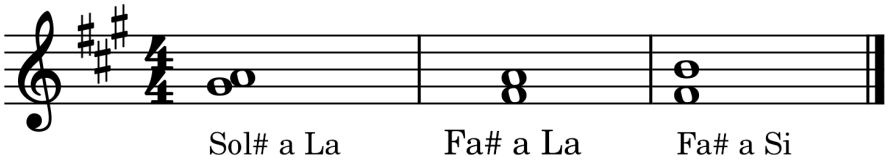
Lo mismo ocurre con el bemol, de Sol a La hay 1 tono, de Solb a La hay 1 tono y medio, y de Sol a Lab hay medio tono. En ambos casos se usan bemoles, pero en uno, el bemol aumenta la distancia entre ambas notas, y en el segundo caso, la reduce:



Entonces, no se debe asociar el sostenido o el bemol con "aumentar" o "disminuir" la distancia desde una nota a otra. ***Todas las alteraciones pueden hacer ambas cosas, las alteraciones pueden aumentar y disminuir, todo depende del contexto.***

3.2. Las Alteraciones Olvidadizas

Otro aspecto que se debe tomar en cuenta a la hora de contar, son las alteraciones globales (y accidentales). En el caso de alteraciones globales, la armadura afecta directamente a las distancias que se cuentan desde una anota hacia otra. Hay que tener en cuenta las armaduras a la hora de contar



- De Sol# a La es medio tono
- De Fa# a La es 1 tono y medio
- De Fa# a Si es 2 tonos y medio

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

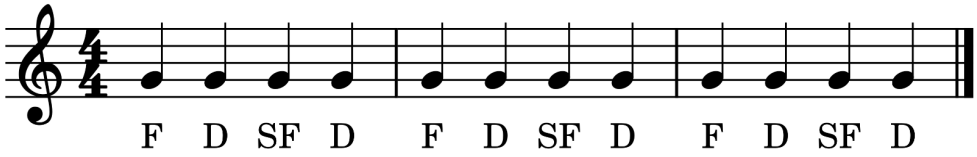
4. Recordando como tocar

Cada compás tiene una manera particular de ser interpretado, algunos tiempos son más fuertes que otros... Ojo, no se interpretan más fuerte, nuestro oído toma la decisión de escuchar estos tiempos de manera diferente, nuestro oído es rítmico, y esta capacidad rítmica de nuestro oído organiza implícitamente los tiempos fuertes, semifuertes y débiles que podrían existir en un compás.

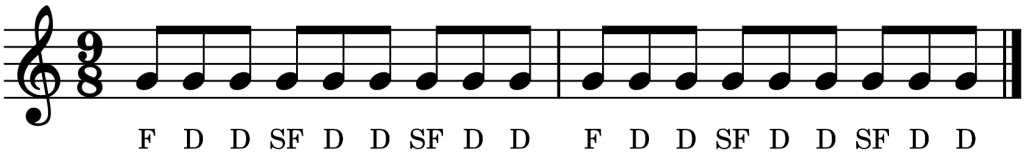
Se subdividen los tiempos de compás en binario y ternario, y con base en eso se puede obtener el orden de tiempos fuertes, semifuertes y débiles.

- Tiempos binarios: F,D,SF,D,SF,D,SF,D...
- Tiempos ternarios: F,D,D,SF,D,D,SF,D,D...

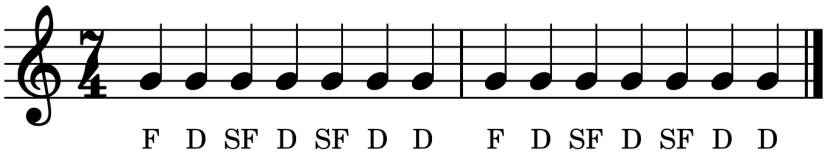
Con base en eso podemos determinar los tiempos fuertes, semifuertes y débiles de cualquier compás, ya sea de compás simple (2,3,4 tiempos):



O compases compuestos (6,9,12 tiempos):



O compases de amalgama (ni simples ni compuestos y combinando binario y ternario):



Estos tiempos fuertes y débiles no serán de mucha importancia a partir de ahora, pero a la hora de interpretar un tema, o determinar el pulso de una obra musical, será bueno haberlos recordado

El pulso de una obra musical. Y el indicador de compás son dos cosas completamente distintas. Los tiempos fuertes y semifuertes pueden aplicarse a ambos

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

Los Intervalos

Segunda Parte

Sí, era necesario dedicarle una parte exclusiva a los intervalos musicales.

Son demasiado importantes para tomarlos a la ligera.

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

5. Su Concepto

Si existiera una lista de los conceptos de teoría musical más importantes, el intervalo estaría entre los primeros 10, de hecho, estaría entre los primeros 5.

Comparado con conceptos ya avanzados anteriormente el intervalo es simple.

Un intervalo es la distancia de una nota a otra. Se debe recordar que esta distancia **se mide en tonos y semitonos.** Esta distancia es la base de la armonía, y el centro de la teoría.

- **Intervalo:** Distancia en semitonos de una nota a otra.

Por supuesto, los intervalos adquieren un nombre de acuerdo a la distancia, **el nombre de un intervalo está compuesto por "cantidad" y "calidad".**

Calidad

Intervalo de **Tercera** ***Mayor***

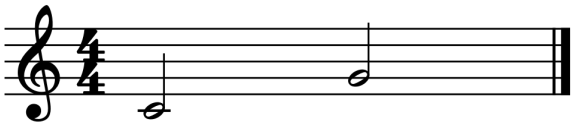
Cantidad

> ☼ *Los tonos y semitonos son necesarios para la creación e identificación de intervalos. Si aún no sabemos que de Sol# a La es un semitono, o que de Mib a Re# hay 0 tonos, se debe practicar antes de continuar en esta lección.*

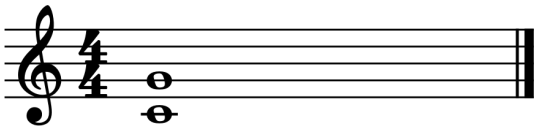
5.1. Intervalo Armónico y Melódico

Se puede "medir" la distancia entre 2 notas que se tocan al mismo tiempo *(intervalo armónico)*, **y también se puede "medir" la distancia entre 2 notas que se tocan consecutivamente** *(intervalo melódico)*. Como en el siguiente ejemplo se pueden distinguir los 2 tipos de intervalos.

INTERVALO MELÓDICO



INTERVALO ARMÓNICO



En ambos casos, la distancia de una nota (Do) a otra (Sol) es la misma sin importar si el intervalo es melódico o armónico.

Los intervalos ascendentes y descendentes dependen desde donde se empieza a medir. *Por ejemplo, si se mide el intervalo desde el Sol alguno hasta el Do grave se tiene un intervalo descendente. Si se mide el intervalo desde el Do grave hasta el Sol agudo, se tiene un intervalo ascendente.*

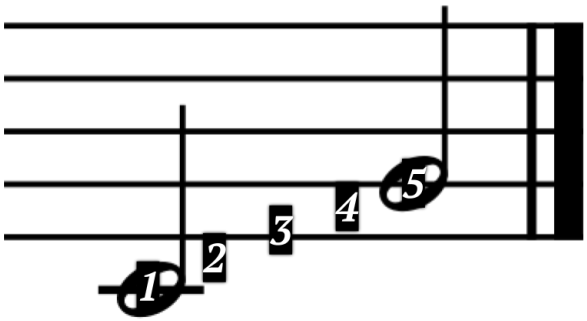
> ❓ *Saber si un intervalo es armónico o melódico es útil para categorizar un intervalo. Saber si un intervalo es ascendente o descendente es más útil para construir intervalos. En la práctica los intervalos ascendentes son los más usados.*

5.2. Contando la "Cantidad"

Al igual que el indicador de compás, el intervalo tiene cantidad y calidad.

Para saber la "cantidad" de un intervalo, solo basta con saber contar hasta 13 en números ordinales (Primera, Segunda, Tercera, Cuarta, Quinta, etc...) y saber los 7 nombres de las notas musicales. (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si).

De hecho es tan fácil obtener la "cantidad" de un intervalo, que se puede resumir en un sencillo gráfico:



Entonces, ***se cuentan las líneas y espacios que hay desde una figura a otra.***

La primera figura está en la primera línea adicional descendente, desde esta línea hasta la segunda línea del pentagrama, hay 5 líneas y espacios. Felicidades, esa es la cantidad.

> *Otra manera de contar la cantidad de un intervalo, es usando su valor en notas. Por ejemplo, en clave de sol, la primera blanca un Do, y la segunda blanca un Sol. Entonces contamos: Do(1), Re(2), Mi(3), Fa(4), **Sol(5)**. Un intervalo de quinta.*

Para nombrar la "cantidad" usamos números ordinales, entonces, este intervalo sería un:

Intervalo de Quinta

El mismo proceso de contar puede realizarse de manera teórica. Por ejemplo, *si hablamos de la misma serie de notas y quieres saber la "cantidad" entre Re y Sol, usamos el orden de las notas naturales de la siguiente manera:*

Re	Mi	Fa	Sol
1	2	3	4ª

Y de esa manera se sabe que ***el intervalo entre Re y Sol es un intervalo ascendente de cuarta.***

> *¿Por qué contamos notas naturales en lugar de contar líneas y espacio? Bueno, una nota natural va sobre una línea o espacio, en la práctica ambas maneras de contar nos dan el mismo resultado. La diferencia es que para las notas naturales no necesitamos un pentagrama.*

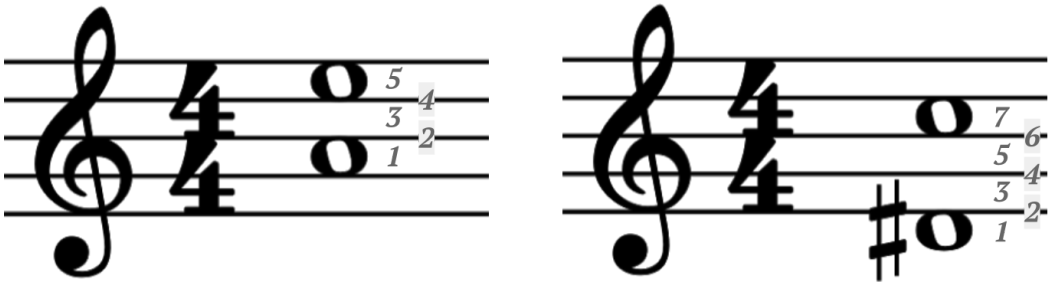
Otro ejemplo de esta técnica, la distancia entre Sib y Sol#:

Sib	Do	Re	Mi	Fa	**Sol#**
1	2	3	4	5	**6ª**

Y de esa manera se sabe que el intervalo entre Si bemol y Sol sostenido es un intervalo de sexta.

> *Al contar la "cantidad" de un intervalo, no nos importa si las notas son sostenidas o bemoles, la cantidad solo depende del nombre de la nota. Así entre un Sí y un Sol hay una sexta, entre un Si# y Do# hay una sexta, y entre un Sibb y un Sol# es... sexta.*

El proceso de contar la "cantidad" en un intervalo es completamente él mismo para un intervalo melódico y armónico. *Como en el siguiente ejemplo, se tiene un intervalo armónico de quinta y de séptima.*



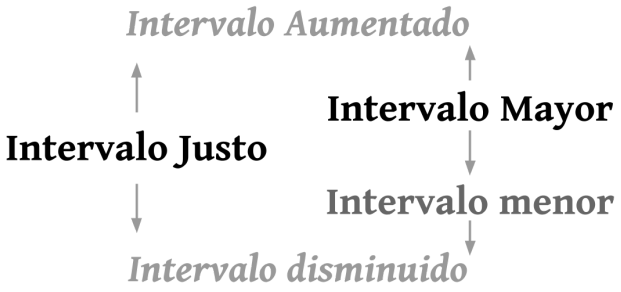
6. Contando la "Calidad"

De Do a Re es una... segunda, de Dob a Re# es una segunda... Ahora, es momento de conocer la "calidad" de un intervalo, esto ayuda a diferenciar el intervalo de Do a Re y el de Dob a Re#.

Las calidades de un intervalo pueden ser 5:

- **Intervalo Mayor:** Pueden ser los intervalos de: 2ª, 3ª, 6ª y 7ª
- **Intervalo menor:** Se obtiene al quitar un semitono al intervalo mayor.
- **Intervalo Justo:** Pueden ser los intervalos de: 1ª, 4ª, 5ª (y 8ª).
- **Intervalo Aumentado:** Se obtiene al aumentar un semitono a un int. mayor o justo.
- **Intervalo disminuido:** Se obtiene al quitar un semitono a un int. menor o justo.

Entonces, a un nivel esencial, ***existen solo 2 tipos de intervalos esenciales, los Mayores (2ª, 3ª, 6ª y 7ª), y los Justos (1ª, 4ª, 5ª, 8ª)***. De estos 2 tipos descienden los demás. Se puede resumir así:



Aumentando o quitando semitonos a los intervalos mayores o justos se obtienen los demás tipos de intervalos. Un intervalo justo es incapaz de volverse menor, solo los intervalos mayores se pueden volver menores y viceversa.

6.1. Justos y Mayores

Los intervalos esenciales son 7, desde el intervalo de primera hasta el intervalo de séptima. ***Estos intervalos esenciales son justos(J) o mayores(M)*** de la siguiente manera:

Intervalo:	**1ª**	**2ª**	**3ª**	**4ª**	**5ª**	**6ª**	**7ª**
Tipo:	**1J**	**2M**	**3M**	**4J**	**5J**	**6M**	**7M**

Los intervalos de 1ª, 4ª y 5ª son de la categoría justa, el resto de intervalos son de la categoría Mayor. La siguiente serie de intervalos repite el mismo patrón y así sucesivamente:

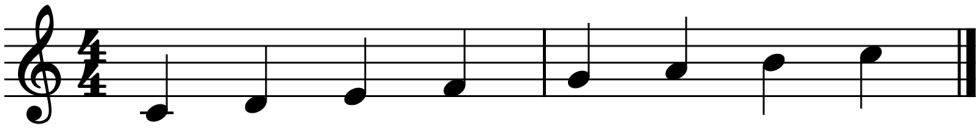
Intervalo:	**8ª**	**9ª**	**10ª**	**11ª**	**12ª**	**13ª**	**14ª**
Tipo:	**8J**	**9M**	**10M**	**11J**	**12J**	**13M**	**14M**

*Los intervalos de primera a séptima son los más usados, **a estos los siguen los intervalos de 8ª, 9ª, 11ª y 13ª***

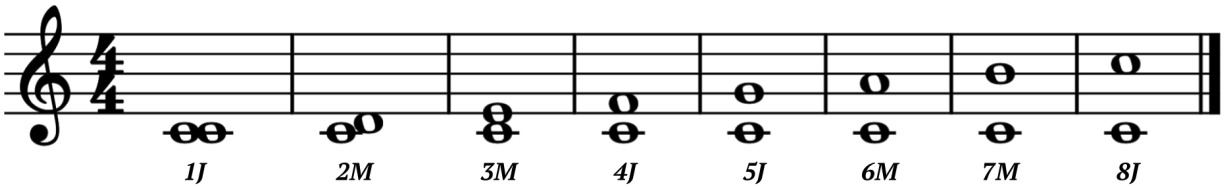
6.2. Los Intervalos de la Escala Mayor... de Do.

Si uno tuviera que memorizar las distancias de intervalos al inicio de su carrera musical, probablemente enloquecería. Es por eso que existe un "atajo" para reconocer el tipo de intervalo.

Veamos otra vez la escala mayor de Do, pero esta vez, concentrémonos en los intervalos entre la Tónica (DO) y cualquier otra nota.



Por ejemplo, la distancia entre Do y Re, es de 1 tono. La distancia de Do a Mi es de 2 tonos, la distancia de Do a Fa es de 2 tonos y medio, entonces, el atajo es el siguiente:



Combinando los intervalos de la escala mayor de Do, y la nueva información se sabe lo siguiente;

- **Primera Justa:** Distancia de Do a Do
- **Segunda Mayor:** Distancia de Do a Re
- **Tercera Mayor:** Distancia de Do a Mi
- **Cuarta Justa:** Distancia de Do a Fa
- **Quinta Justa:** Distancia de Do a Sol
- **Sexta Mayor:** Distancia de Do a La
- **Séptima Mayor:** Distancia de Do a Si.
- **Octava Justa:** Distancia de Do a Do (agudo)

De este modo se evita memorizar todos los intervalos. ¿La distancia de un intervalo de quinta justa? Es la distancia de Do a Sol... 3 tonos y medio. ¿La distancia de una segunda mayor? Es la distancia de Do a Re... 1 tono. Y así sucesivamente.

Ahora, combinando este conocimiento con cómo obtenemos intervalos aumentados o disminuidos ya se puede deducir la distancia de otros tipos de intervalos.

Por ejemplo: ¿La distancia de una tercera MENOR? Primero obtenemos la distancia de una tercera Mayor (Do a Mi), que es de 2 tonos. Luego, le quitamos medio tono. La distancia de una tercera menor es de 1 tono y medio.

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

6.3. La Anticuada tabla de distancias

Podemos usar los intervalos de la escala mayor de Do para obtener TODOS los intervalos posibles. A pesar de esto hay gente que prefiere usar tablas como la siguiente... para evitar pensar, o salir de un apuro.

> *También hay gente que prefiere que un intervalo se escriba en semitonos cromáticos y diatónicos. Pero como ya especificamos antes: "El sonido producido por un semitono cromático y diatónico es el mismo, entonces la distancia se mide en TONOS cuando se usa el temperamento igual." (The berkeley manuscript).*

Intervalos	Disminuida	Menor	Mayor	Aumentada
Segunda	0 T	½ T	1 T	1 ½ T
Tercera	1 T	1 ½ T	2 T	2 ½ T
Sexta	3 ½ T	4 T	4 ½ T	5 T
Séptima	4 ½ T	5 T	5 ½ T	6 T

Intervalos	Disminuida	Justa	Aumentada
Primera	-½ T (NO)	0 T	½ T
Cuarta	2 T	2 ½ T	3 T
Quinta	3 T	3 ½ T	4 T

> *Tanto la primera disminuida como la primera aumentada son de uso inexistente. Es muchísimo más preferible usar una segunda menor que una primera aumentada. Y también es teóricamente incorrecto usar una segunda y primera disminuida.*

6.4. Del uso de la lógica,o de las tablas de distancias.

Algo personal:

Cada uno usa lo que le funciona. En la construcción de intervalos personalmente veo más útil reducir los intervalos basándose en la escala mayor de Do. Es un método eficaz que funciona con la construcción de acordes y escalas. Sin embargo, ambos métodos llevan a lo mismo... a la naturalización. Con el tiempo uno solo necesita darle un vistazo a un par de notas para saber que el intervalo es una séptima mayor, quinta justa, o tercera menor. La práctica de ambos métodos lleva a lo mismo.

7. Intervalos Justos

Un intervalo justo puede ser alterado hacia arriba, aumentando la distancia de una nota a otra, o hacia abajo, disminuyendo la distancia de una nota a otra.

- ***Si aumentamos un semitono a un intervalo justo, se convierte en un int. AUMENTADO.***
- ***Si quitamos un semitono a un intervalo justo, se convierte en un int. DISMINUIDO.***

Podemos ilustrar este comportamiento de la siguiente manera:

Intervalo Aumentado

↑ + ½ Tono

Intervalo Justo

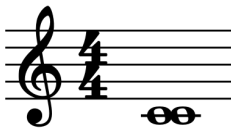
↓ - ½ Tono

Intervalo Disminuido

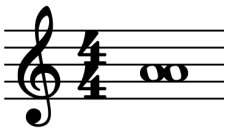
7.1. Intervalo de Primera (Justa/Aumentada/Disminuida)

El intervalo de primera puede ser Justo, Aumentado, o Disminuido. Podemos deducir que la distancia de un intervalo de Primera Justa es de Do, al mismo Do. Es decir, **0 Tonos.** Es por eso que ***al intervalo de primera Justa comúnmente se le llama Unísono.***

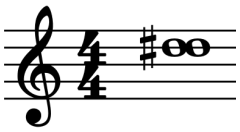
Algunos ejemplos de ***Primera Justa (Unísono/0 Tonos):***



Do a Do



La a La



Re# a Re#

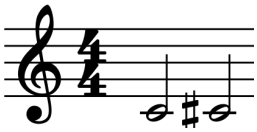
Entonces, **conociendo ya los intervalos de primera justa, podemos alterar estos intervalos.**

Para convertirlos en intervalos de primera aumentada, se le aumenta un semitono a su distancia.

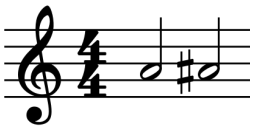
Como solo estamos usando intervalos ascendentes, debemos alterar la nota "superior" de cada intervalo para lograr este objetivo.

Algunos ejemplos de ***primera aumentada (Unísono Aumentado/½ Tono):***

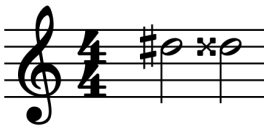
Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical



Do a Do#



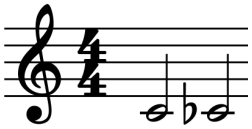
La a La#



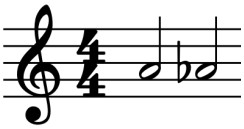
Re# a Rex (Doble sostenido)

Y lo mismo podemos hacer **para convertirlos en intervalos disminuidos. Les disminuimos un semitono a un intervalo justo,** o 1 tono a un intervalo aumentado.

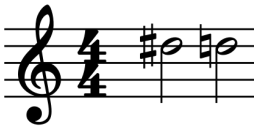
Algunos ejemplos de primera disminuida (Unísono Disminuido/-½ Tono)



Do a Dob



La a Lab



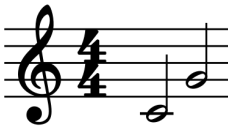
Re# a Re

El intervalo de primera disminuida es muy rechazado por la comunidad teórica. Teóricamente es imposible tener una distancia negativa de una nota a otra, al menos, es imposible en la armonía tradicional.

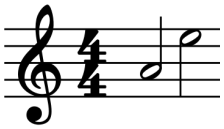
7.2. Intervalo de Quinta (Justa/Aumentada/Disminuida)

El intervalo de Quinta igualmente puede ser Justa, Aumentada o Disminuida. Se sabe que de Do a Sol se obtiene la distancia de una quinta justa**, que es de 3 tonos y medio.** Entonces para obtener cualquier intervalo justo, necesitamos la distancia de 3 tonos y medio de una nota a otra.

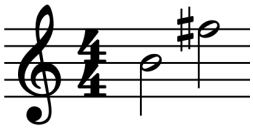
*Algunos ejemplos de **Quinta Justa (3 ½ Tonos):***



Do a Sol



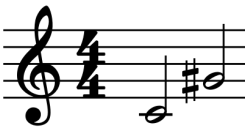
La a Mi



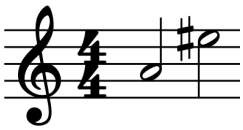
Si a Fa#

Conociendo esto, se puede deducir que si se aumenta medio tono a la distancia de un intervalo de quinta justa, obtenemos una quinta aumentada, de 4 tonos de distancia.

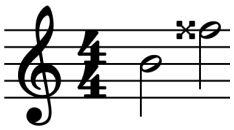
*Algunos ejemplos de **Quinta aumentada (4 Tonos):***



Do a Sol#



La a Mi#

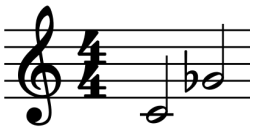


Si a Fax (Doble sostenido)

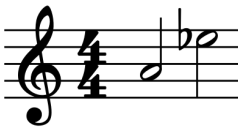
> *Se observa que el intervalo de La a Mi# es de quinta aumentada. Uno se pregunta. ¿Por qué no usar Fa natural en lugar de Mi#? La respuesta está en la manera en la que contamos la cantidad de intervalos. Un intervalo de La a Fa es un intervalo de SEXTA. Entonces, necesitamos que si o si, sea de Fa a Mi, en este caso, de Fa a Mi#.*

Ahora, también se puede deducir que si se disminuye medio tono a una quinta justa, o un tono a una quinta aumentada, obtenemos una quinta disminuida.

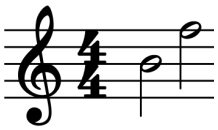
*Algunos ejemplos de **Quinta disminuida (3 Tonos):***



Do a Solb



La a Mib



Si a Fa

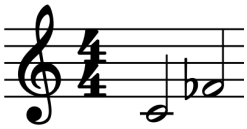
> *Podemos ver como poco a poco, la "cantidad" y "calidad" de un intervalo, nos fuerza a usar alteraciones poco comunes como el doble sostenido y el doble bemol. Ese es el motivo de su existencia.*
> *Sin estas alteraciones "exóticas", los intervalos no pueden existir.*

7.3. Intervalo de Cuarta (Justa/Aumentada/Disminuida)

Como se nota evidentemente, todos los intervalos justos se vuelven aumentados si se aumenta medio tono a su distancia original. O disminuidos, si se quita medio tono a su distancia original.

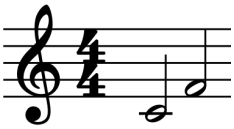
Lo mismo aplica con el intervalo de cuarta. *Si se sabe que de Do a Fa está la distancia de una cuarta justa, de 2 tonos y medio. Todos los intervalos de cuarta justa tendrán 2 tonos y medio de distancia. Todos los intervalos de cuarta aumentada tendrán 3 tonos de distancia, y todos los intervalos de cuarta disminuida tendrán 2 tonos de distancia entre ambas notas.*

Cuarta Disminuida



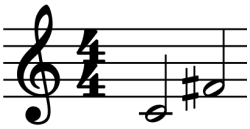
Do a Fab

Cuarta Justa



Do a Fa

Cuarta Aumentada



Do a Fa#

De nuevo, podemos observar en el ejemplo anterior el uso de Fa Bemol, otra nota que muchos afirman que no existe. Pues aquí se la ve claramente. La cantidad de Do a fa es la cantidad de cuarta, la distancia de Do a Fa bemol es de 2 tonos de distancia. Fa bemol existe, es real.

7.4. Intervalo de Octava (Justa/Aumentada/Disminuida)

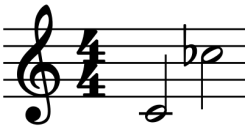
El intervalo de octava pertenece a la siguiente serie de intervalos (8ª a 14ª), lo que significa que el atajo simple para calcularlos es pensar en la misma nota base, pero en una serie más aguda.

Por ejemplo, sabemos que de Do a Do es un intervalo unísono, pero un intervalo de Do a Do(agudo) también es uno de octava Justa.

¿Confunde?, Si. Esto es porque no estamos aplicando todo lo que sabemos. Por ejemplo, sabemos que las notas están organizadas por series ascendentes o descendentes. Entonces, sería mejor decir que de Do4 a Do4 es un intervalo de primera justa. Y de Do4 a Do5 es un intervalo de octava Justa (6 tonos)... ascendente por supuesto.

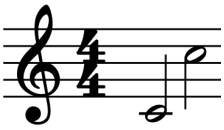
Entonces, de Do[4] a Do[5]b (5 ½ Tonos) es un intervalo de Octava disminuida ascendente. Y de Do[4] a Do[5]# (6 ½ Tonos) es un intervalo de Octava aumentada ascendente.

Octava Disminuida



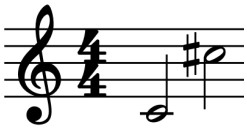
Do a Dob

Octava Justa



Do a Do

Octava Aumentada



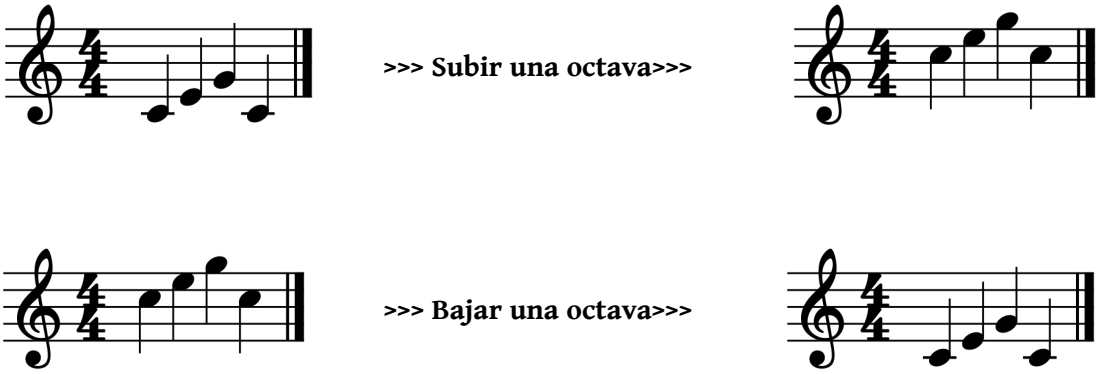
Do a Do#

7.4.1. 8va Alta, 8va Baja

Esto es algo que comúnmente se escucha, "Oye, sube una octava", o "Oye, bájale una o dos octavas". Incluso podemos encontrar esa terminología en ejercicios. ***Cabe destacar que cuando nos dicen "Octava", "Quinta" o "Cuarta" y no especifican si es aumentada o disminuida. Se asume que hablamos de intervalos Justos.***

¿Entonces, como le "subimos una octava (justa)"?

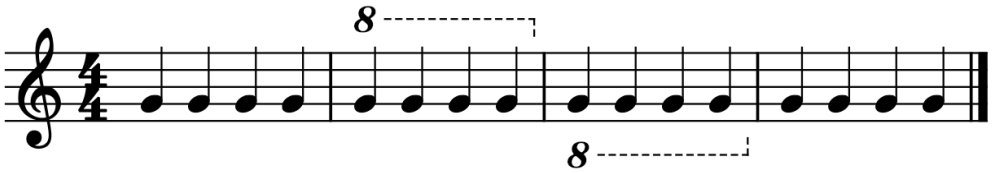
Pues simplemente pensamos en las mismas notas, pero una octava más arriba. Por ejemplo, si tenemos las notas "Do4, Mi4, Sol4, Do 4", para subir una octava las convertimos en "Do5, Mi5, Sol5, Do5", como en el ejemplo a continuación.



Entonces, se puede ver como la octava, junto al unísono, son los intervalos más fáciles de aprender. Ambas notas tienen el mismo nombre inicial, lo único que podría cambiar es la serie, es decir, la octava en la que se encuentren.

A partir de ahora, no nos referiremos a una serie de notas más aguda como "serie", en su lugar usaremos el término más usado. "OCTAVA". Cuando se afirma "El Do de la tercera octava" nos estamos refiriendo al Do3 (de la tercera serie).

Una manera de anotar esto en la partitura es usar la 8va alta o baja, que "sube" la octava si va arriba de las notas, o las "baja" si va debajo:



Las notas a ejecutar serían: Sol4, Sol4, Sol4, Sol4, *Sol5, Sol5, Sol5, Sol5,* **Sol3, Sol3, Sol3, Sol3,** Sol4, Sol4, Sol4, Sol4. Todo dentro de un pentagrama, gracias a la 8va alta y baja.

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

8. Los Intervalos Mayores

Los intervalos mayores son un poco más flexibles que los intervalos justos. ¿A qué se refiere uno al decir esto?

Bueno, un intervalo mayor tiene muchas más opciones de alteración

- ***Si se le aumenta un semitono a un intervalo mayor, se convierte en aumentado***
- ***Si se le quita un semitono a un intervalo mayor, se convierte en menor***
- ***Si se le quitan 2 semitonos (1 tono) a un intervalo mayor, se convierte en disminuido.***

Entonces un intervalo de la categoría mayor puede ser: Aumentado, Mayor, Menor, Disminuido.

Sin embargo, el proceso para alterar estos intervalos es exactamente el mismo que ya conocemos.

Intervalo Aumentado

↑ + ½ Tono

Intervalo Mayor

↓ - ½ Tono

Intervalo menor

↓ - ½ Tono

Intervalo Disminuido

8.1. Intervalo de Segunda (Mayor/Menor/Aumentada/Disminuida)

No vamos a ahondar con el proceso de alteración de intervalos, eso ya debería estar claro.

La distancia ascendente de Do a Re es una Segunda mayor, esta distancia es de 1 tono. Entonces tendríamos las siguientes posibilidades de distancia en un intervalo de segunda:

disminuido (-1T)	***menor(-½T)***	***Mayor***	***Aumentado(+½T)***
0 Tonos	*Medio tono*	*1 tono*	*1 tono y medio*

El intervalo de segunda disminuida ocupa la misma distancia que un intervalo de primera justa. Es por eso que el intervalo de segunda disminuida casi no se usa, pero la teoría está ahí.

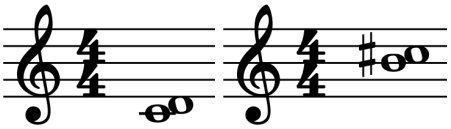
> 💡 *Conociendo la distancia de una Segunda Mayor (1 Tono) se puede obtener intervalos de segunda menor, aumentada y disminuida. Solo aumentando o quitando semitonos a la distancia original.*

Algunos ejemplos de intervalos de 2ª Mayores y menores serian los siguientes:

Intervalos de 2ª menor

Do a Reb / Si a Do

Intervalos de 2ª Mayor



Do a Re / Si a Do#

Y algunos ejemplos de intervalos de 2ª Aumentadas y disminuidas serían los siguientes:

Intervalos de 2ª disminuida

Do a Rebb / Si a Dob

Intervalos de 2ª Aumentada

Do a Re# / Si a Dox

8.2. Intervalo de Tercera (Mayor/menor/Aumentada/disminuida)

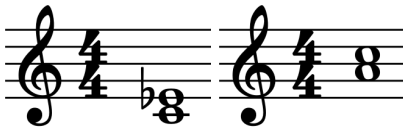
La distancia ascendente de Do a Mi es la misma distancia de una tercera mayor. 2 Tonos. Entonces tendríamos las siguientes posibilidades en un intervalo de segunda:

disminuido (-1T)	***menor(-½T)***	***Mayor***	***Aumentado(+½T)***
1 Tono	*1 Tono y medio*	*2 Tonos*	*2 tonos y medio*

EL intervalo de tercera disminuida y aumentada no son demasiado usados. En general, todos los intervalos aumentados o disminuidos que vienen de un intervalo mayor son de poco uso.

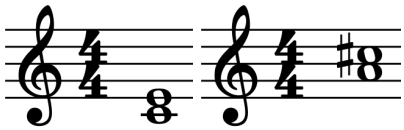
Algunos ejemplos de Tercera Mayor y menor son:

Intervalos de 3ª menor



Do a Mib / La a Do

Intervalos de 3ª Mayor

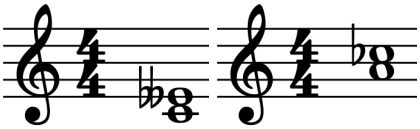


Do a Mi / La a Do#

Algunos ejemplos de Tercera Aumentada y disminuida son:

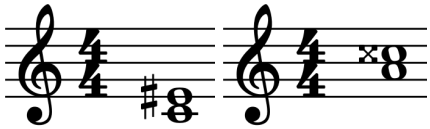
Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

Intervalos de 3ª disminuida



Do a Mibb / La a Dob

Intervalos de 3ª Aumentada



Do a Mi# / La a Dox

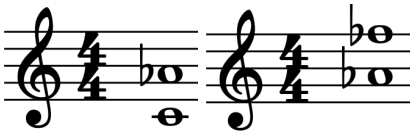
8.3. Intervalo de Sexta (Mayor/Menor/Aumentada/Disminuida)

La distancia ascendente de Do a La es la misma distancia de una sexta mayor. 4½ Tonos. Entonces tendríamos las siguientes posibilidades de un intervalo de sexta:

disminuida (-1T)	***menor(-½T)***	***Mayor***	***Aumentada(+½T)***
3 Tonos y Medio	*4 Tonos*	*4 Tonos y medio*	*5 Tonos*

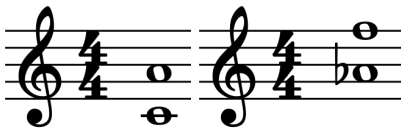
Algunos ejemplos de sexta Mayor y menor:

Intervalos de 6ª menor



Do a Lab / Lab a Fab

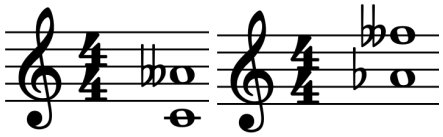
Intervalos de 6ª Mayor



Do a La / Lab a Fa

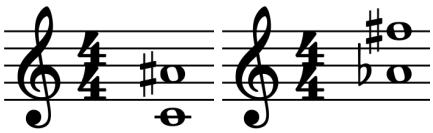
Algunos ejemplos de sexta Aumentada y disminuida son:

Intervalos de 6ª disminuida



Do a Labb / Lab a Fabb

Intervalos de 6ª Aumentada



Do a La# / Lab a Fa#

☼ *Ojo... En los ejemplos anteriores tenemos el intervalo de sexta aumentada de La bemol a Fa sostenido. Esto es correcto. Si tuviste un profesor que te dijo que no existía mi bemol o si sostenido, o que te dijo que esta combinación de bemol y sostenido era imposible... es hora de cambiar de profesor.*

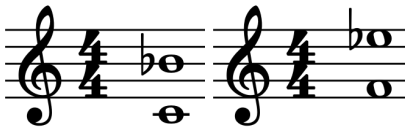
8.4. Intervalo de Séptima (Mayor/menor/Aumentado/disminuido)

La distancia ascendente de Do a Si es la distancia de una séptima mayor. 5 ½ Tonos. Entonces tenemos las siguientes posibilidades de un intervalo de séptima:

disminuida (-1T)	***menor(-½T)***	***Mayor***	***Aumentada(+½T)***
4 Tonos y Medio	*5 Tonos*	*5 Tonos y medio*	*6 Tonos*

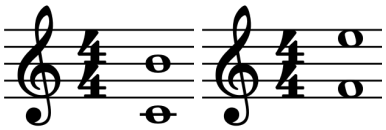
Algunos ejemplos de séptima mayor y menor serían:

Intervalos de 7ª menor



Do a Sib / Fa a Mib

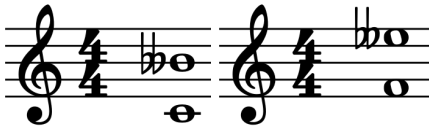
Intervalos de 7ª Mayor



Do a Si / Fa a Mi

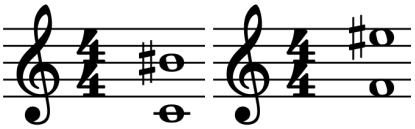
Algunos ejemplos de séptima Aumentada y disminuida serían:

Intervalos de 7ª disminuida



Do a Sibb / Fa a Mibb

Intervalos de 7ª Aumentada



Do a Si# / Fa a Mi#

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

9. ¿El resto de Intervalos?

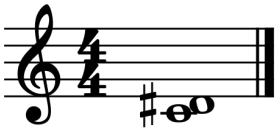
Bueno, ¿qué ocurre con los demás intervalos? ¿Y el intervalo de octava, novena, doceava, etc.?

Como los intervalos vienen en series, podemos usar un truco. ¡LAS OCTAVAS!

Es demasiado, demasiado tedioso contar de una nota a otra. Podemos tomar este atajo. Por ejemplo, *si nos piden una "Octava Aumentada", yo obtengo una primera aumentada, y simplemente le "subo una octava" si el intervalo es ascendente. O le "bajó una octava" si el intervalo es descendente.*

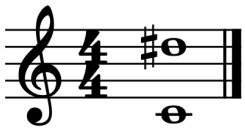
Si me piden un intervalo de novena mayor, simplemente subo o bajo una octava a un intervalo de segunda mayor. Y de este modo ya podemos obtener intervalos de más distancia sin tanto esfuerzo.

Intervalo de 2ª Aumentada

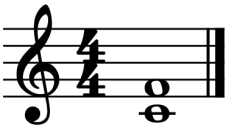


>>>>>

Intervalo de 9ª Aumentada

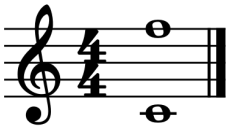


Intervalo de 4ª Justa



>>>>>

Intervalo de 11ª Justa



Aunque de este modo podemos obtener intervalos infinitos, lo más común es usar intervalos hasta la octava, novena, onceava, y treceava.

Cuando un intervalo excede la cantidad de séptima se conoce como intervalo compuesto. Los intervalos de octava, novena, etc., son compuestos.

Los intervalos de 9na, 11va y 13va son usados comúnmente en la armónica, cuando se desea dar más "color" a un acorde. ¿Qué es un acorde?... Spoilers

9.1. Invirtiendo Intervalos

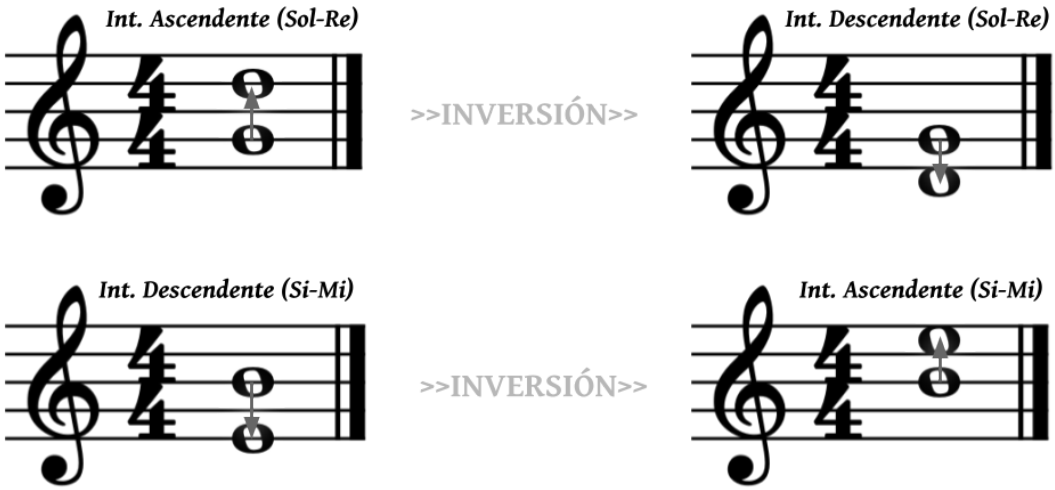
Al invertir un intervalo la "cantidad" y "calidad" del intervalo cambia completamente. Por ejemplo, el intervalo de Do a Sol es de Quinta, pero el intervalo de Sol a Do... es de cuarta (inversión)

Las inversiones de intervalos ocurren de la siguiente manera

- **Un intervalo ascendente se invierte en uno descendente... y viceversa,**

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

Aunque una manera más simple de ver esto, es “invertir” el intervalo de la siguiente manera:



Al invertir el intervalo de Quinta Justa ascendente (Sol-Re), obtenemos el intervalo de Cuarta Justa descendente (Sol-Re). Y al invertir el intervalo de Quinta justa descendente (Si-Mi), obtenemos el intervalo de cuarta justa ascendente (Si-Mi).

Ambos ejemplos parecen similares... como si hubiera una manera simple de invertir intervalos...

9.2. La Manera simple de Invertir Intervalos

Cuando se invierte un intervalo ascendente se convierte en descendente. Esa es la regla más simple. Pero existe un grupo de reglas que nos permite obtener la cantidad y calidad de intervalos invertidos de manera sencilla.

Al invertir la cantidad de un intervalo se sigue la regla del 9, la regla del 9 indica lo siguiente.

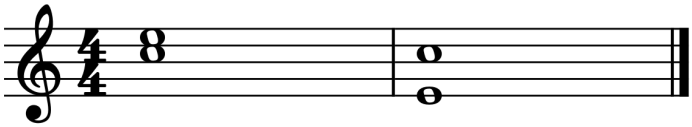
- ***Cuando un intervalo se invierte, la suma de las cantidades del intervalo normal e invertido debe de ser 9.***

Entonces, si se invierte una quinta(5), obtenemos una cuarta(4), porque 5+4=9.

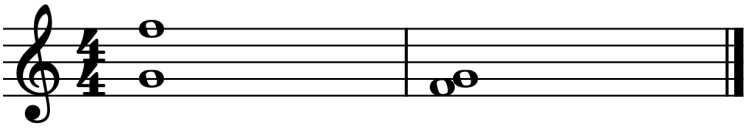
Si se invierte una octava(8), obtenemos una primera(1), por qué 8+1 =9

Y así de simple es invertir una cantidad interválica.

Si invertimos una tercera ascendente, obtenemos una sexta descendente:



Si invertimos una séptima ascendente, obtenemos una segunda descendente:



Ahora... Cómo invertimos un intervalo de novena. Bueno, aunque es poco común invertir estos intervalos. Los intervalos extendidos (9ª a 14ª) usan la regla del 16. Al invertir un intervalo asc. de novena (9) obtengo uno desc. de séptima(7) porque 7+9=16. Al invertir un intervalo desc. de onceava (11) obtengo uno asc. de quinta(5) por qué 11+5=16. Etc.

Podemos resumir las inversiones de la calidad de un intervalo de la siguiente manera

Mayor ⟷ **Menor**

Menor ⟷ **Mayor**

Justo ⟷ **Justo**

Disminuido ⟷ **Aumentado**

Aumentado ⟷ **Disminuido**

Al invertir un intervalo Mayor se obtiene un intervalo menor y viceversa. ***Al invertir un intervalo disminuido se obtiene un intervalo Aumentado y viceversa.*** **Al invertir un intervalo justo obtenemos un intervalo justo,** es decir, la calidad de estos últimos no cambia.

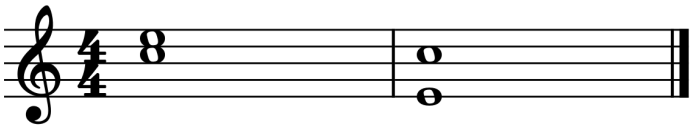
Por ejemplo, si invertimos una Sexta (6), obtenemos una Tercera(3). Entonces, **si invertimos una sexta mayor... obtenemos una tercera menor.**

Si invertimos una cuarta aumentada, obtenemos una quinta disminuida.

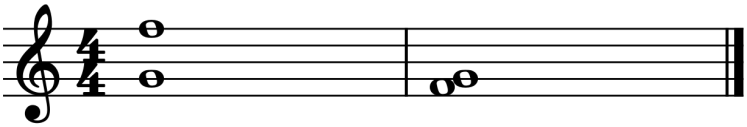
Si invertimos una tercera menor... obtenemos una sexta mayor.

Algunos ejemplos de esto son:

Si invertimos una tercera MAYOR ascendente, obtenemos una sexta MENOR descendente:



Si invertimos una séptima MENOR ascendente, obtenemos una segunda MAYOR descendente:



Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

Teoría Post-Intervalos

Tercera Parte

Las escalas musicales combinadas con los intervalos, adquieren superpoderes, esos poderes, se verán ahora.

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

10. Las Escalas

Conociendo los intervalos, se nos permite usar una manera numérica de nombrarlos, esto se hace para evitar la fatiga y la escritura innecesaria. **Se usan los números del 1 al 8 para demostrar los siguientes intervalos:**

- **1 = Primera Justa**
- **2 = Segunda Mayor**
- **3 = Tercera Mayor**
- **4 = Cuarta Justa**
- **5 = Quinta Justa**
- **6 = Sexta Mayor**
- **7 = Séptima Mayor**
- **8 = Octava Justa**
- **9 = Novena Mayor**
- **etc.**

¿Y qué números usamos para representar intervalos menores, aumentados y disminuidos?

Se usan los mismos números, pero se le añade "#" o "b" para modificar la altura de los intervalos justos/mayores.

Preste mucha atención a los siguientes intervalos, y sus versiones numéricas abreviadas:

- **#1 = Primera aumentada**
- **b2 = Segunda menor**
- **#2 = Segunda aumentada**
- **b3 = Tercera menor**
- **b4 = Cuarta disminuida**
- **#5 = Quinta aumentada**
- **b6 = Sexta menor**
- **b7 = Séptima menor**
- **#8 = Octava aumentada**
- **etc...**

DEBE NOTARSE QUE ESTA NOMENCLATURA NUMÉRICA SOLO APLICA AL MOMENTO DE HABLAR DE INTERVALOS. HAY OTROS ASPECTOS MUSICALES QUE USAN NÚMEROS Y CADA UNO TIENE UNA MANERA ESPECIAL Y ÚNICA DE USARLOS.

Se insistirá con esta nomenclatura numérica en los próximos capítulos de este libro.

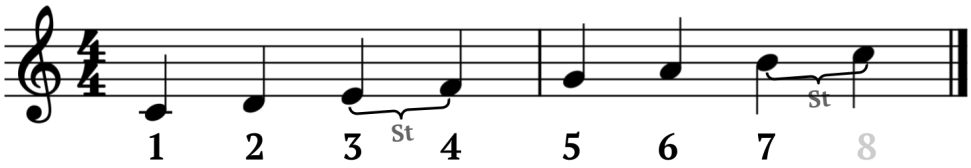
La utilidad de usar intervalos en su manera abreviada, es que podemos usarlos para representar distancias de manera simple y minimalistas. Ahora sabemos que un "5" equivale a una quinta justa y equivale a la distancia de 3 tonos y medio. Solo escribe un numerito.

10.1. Grados Interválicos de la Escala Mayor

Podemos usar intervalos para representar las distancias en la escala mayor, volviendo así obsoleta la estructura de tono y semitono, reemplazándola por una estructura interválica.

La escala mayor puede ser construida respetando su estructura o de: T, T, St, T, T, T, St.

O también podemos representar la escala mayor basándonos en su relación interválica con la tónica de la siguiente manera:



1 = Primera Justa, 2 = Segunda Mayor, 3= Tercera Mayor, etc. Son intervalos mayores o justos cuando se usan solo números.

Estos son los intervalos de la escala mayor. ***Así que para representar a una escala mayor se puede usar "T,T,St,T,T,T,St", o "1,2,3,4,5,6,7,8".***

Al usar tono y semitono estamos haciendo referencia a la estructura base, al usar números estamos haciendo referencia a una estructura interválica.

Comúnmente se usan números romanos, siendo "I" el primer grado, "II" el segundo grado y así hasta "VIII" que es el octavo grado. Aunque esto es válido, es mucho más recomendable evitar números romanos para los grados de la escala, porque estos sirven más para otro propósito.

Se puede indicar, que entre el tercer y cuarto grado de la escala mayor, hay un semitono de distancia. Y que entre el séptimo y octavo grado de la escala mayor también hay 1 semitono de distancia.

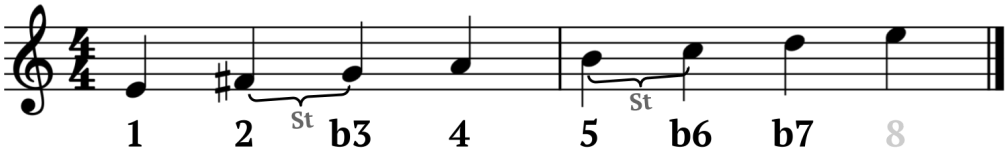
10.2. Grados Interválicos de la Escala menor

Aquí es donde la cosa se pone interesante. Los grados interválicos también se pueden alterar con sostenidos y bemoles, su alteración altera la calidad del intervalo.

Por ejemplo,

- *"2" hace referencia a un intervalo de Segunda Mayor.*
- *"b2" hace referencia a un intervalo de Segunda menor.*
- *"#2" hace referencia a un intervalo de Segunda aumentada.*
- *"5" hace referencia a un intervalo de Quinta Justa.*
- *"b5" hace referencia a un intervalo de Quinta disminuida (No existe quinta menor).*
- *"#5" hace referencia a un intervalo de Quinta aumentada.*
- *Etc. El mismo procedimiento se repite para los demás intervalos.*

Entonces, los grados interválicos de la escala menor natural serán: “1,2,b3,4,5,b6,b7”. Que se traduce a los siguientes intervalos: 1ra mayor, 2da mayor, 3ra menor, 4ta justa, 5ta justa, 6ta menor, 7ma menor. La escala menor armónica usa “7” *en lugar de* “b7”, y la melódica usa “6,7” *en lugar de* “b6,b7”



La escala menor es similar a la escala mayor, con la excepción de que la tercera es menor *(de ahí el nombre)*, y el sexto y séptimo grado también son menores.

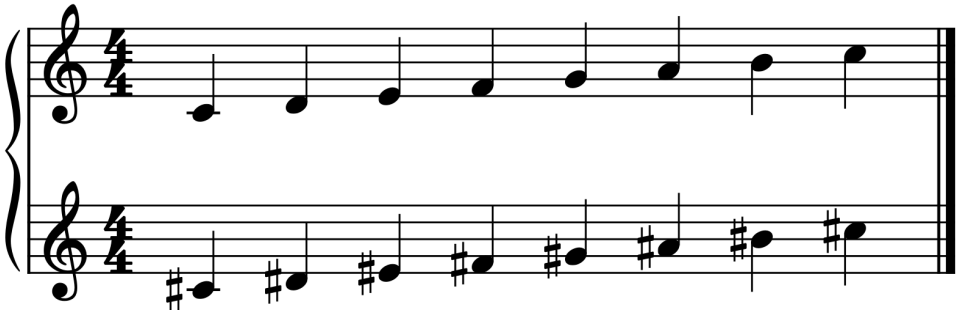
En la escala menor, existe un semitono entre el segundo y tercer grado, y entre el quinto y sexto grado.

10.3. Las Escalas Homónimas

Las escalas homónimas son escalas cuyos grados tienen el mismo nombre de nota.

Por ejemplo, la escala de Do mayor y la escala de Do# mayor (son homónimas, porque ambos tienen de primer grado “Do”, y el resto de grados tienen el mismo nombre.

- ***Do Mayor: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si***
- ***Do# Mayor: Do#, Re#, Mi#, Fa#, Sol#, La#, Si#***



Otro ejemplo de 2 escalas mayores homónimas es:

- **Si Mayor: Si, Do#, Re#, Mi, Fa#, Sol#, La#**
- **Sib Mayor: Sib, Do, Re, Mib, Fa, Sol, La**

Solo para refrescar la memoria:

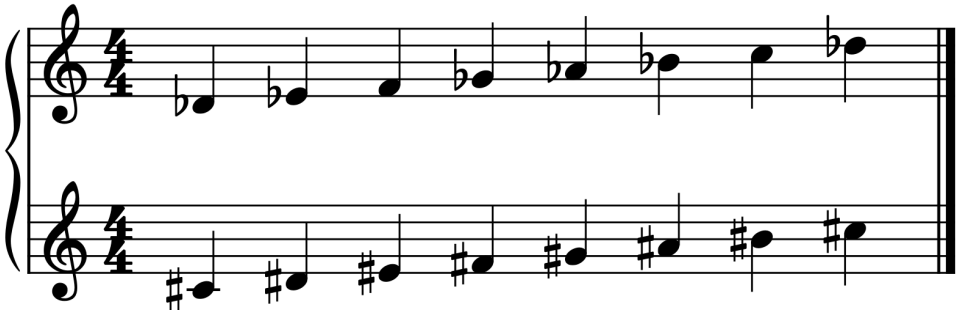
- **Homonimia: Dos notas con el mismo nombre y distinto sonido.**
- **Enarmonía: Dos notas con mismo sonido y distinto nombre.**

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

10.4. Las Escalas Enarmónicas

Las escalas enarmónicas son escalas cuyos grados tienen distinto nombre de nota pero mismo sonido.

Por ejemplo, la escala de Do# mayor (Do#, Re#, Mi#, Fa#, Sol#, La#, Si#), y la escala de Reb mayor (Reb, Mib, Fa, Solb, Lab, Sib, Do) son enarmónicas, porque ambas tienen de primer grado Do# y Reb que son enarmónicas, y el resto de sus grados siguen este fenómeno.



Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

11. Relación entre la Escala Mayor y la Escala Menor Natural

Si se realiza la pregunta:

"¿Qué escala es esta? Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si"

La respuesta inicial puede ser "La escala de Do Mayor". Bueno, eso es correcto... hasta cierto punto.

Esas notas también pertenecen a la escala de la menor: La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol.

La escala de Do mayor, y la escala de La menor(natural) comparten las mismas notas. A este fenómeno se le conoce como "escalas relativas".

- Escalas Relativas: Escalas que comparten las mismas notas, pero tienen diferente tónica.

La "relativa" de Do mayor, es La menor. Y la "relativa" de la menor es Do mayor. De este modo podemos deducir la regla de las escalas relativas *(menor a mayor)*.

Escala Mayor **3ª menor descendente (1 ½ Tonos)** → ***Relativa menor***

Escala menor **3ª menor ascendente(1 ½ Tonos)** → ***Relativa Mayor***

Por ejemplo, si queremos saber la "relativa" de Sol mayor, obtengo el intervalo de 3ª menor descendente de Sol, la nota resultante es Mi (Sol a Fa Tono, Fa a Mi semitono = 1 ½ T). La escala relativa resultante es Mi menor natural.

Si se quiere saber la "relativa" de Re menor, obtengo el intervalo de 3ª menor ascendente de Re, la nota resultante es Fa. La "relativa mayor" de Re menor, es Fa mayor.

Gracias a esta propiedad, podemos usar los intervalos para obtener una escala menor natural con las notas de su relativa mayor. Lo que significa que podemos usarlas para...

11.1. Usar las Armaduras Musicales con las Escalas Menores.

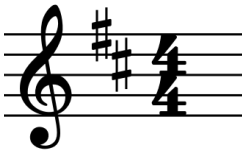
Hasta ahora este libro no se ha molestado en mostrar una manera de identificar/construir armaduras musicales referente a las escalas menores musicales.

Eso es porque NO ES NECESARIO. Gracias a las escalas relativas, podemos usar cualquier armadura musical para la construcción/identificación de las armaduras musicales.

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

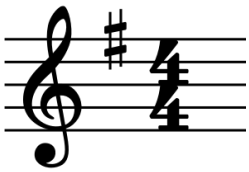
11.2. Las armaduras de sostenidos y las escalas menores

Para identificar la escala menor de una armadura musical construida con sostenidos, se siguen los siguientes pasos.



1. Nos fijamos en la última alteración (Do#)
2. Le subimos una segunda menor ascendente para obtener la escala mayor (Re mayor)
3. Buscamos su escala menor relativa, le bajamos una tercera menor descendente(Si)
4. ***Esa es nuestra escala menor natural. La escala de Si menor natural.***

Otro ejemplo:

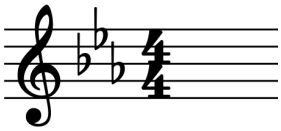


1. Nos fijamos en la última alteración (Fa#)
2. Le subimos una segunda menor ascendente para obtener la escala mayor (Sol mayor)
3. Buscamos su escala menor relativa, le bajamos una tercera menor descendente(Mi)
4. ***Esa es nuestra escala menor natural. La escala de Mi menor natural.***

El proceso se repite para todas las armaduras hechas con sostenidos.

11.3. Las Armaduras de bemoles y las escalas menores

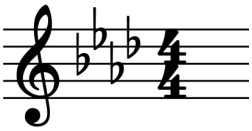
Para identificar la escala menor de una armadura musical construida con bemoles, se sigue los siguientes pasos



1. Nos fijamos en la penúltima alteración para obtener la escala mayor(Mib mayor)
2. Buscamos su escala menor relativa, le bajamos una tercera menor descendente(Do)
3. ***Esa es nuestra escala menor natural. La escala de Do menor natural.***

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

Otro ejemplo:



1. Nos fijamos en la penúltima alteración para obtener la escala mayor(Lab mayor)
2. Buscamos su escala menor relativa, le bajamos una tercera menor descendente(Fa)
3. ***Esa es nuestra escala menor natural. La escala de Fa menor natural.***

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

12. El círculo de quintas... una introducción

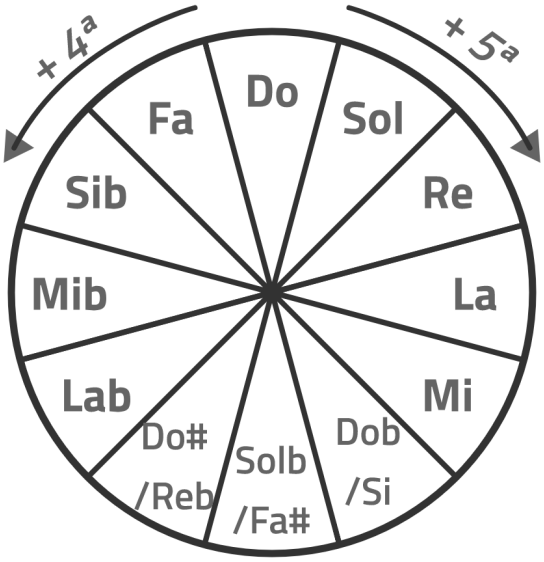
El círculo de quintas es una herramienta usada para construir armaduras, acordes, intervalos y mil y una cosas. *Ahora... En el momento en que uno se vuelve dependiente de él todo se va al tacho.*

Los atajos en la música están permitidos, es más, se deben tomar si o si. El problema con el círculo de quintas es que hay demasiadas maneras de interpretarlo. Tantas que incluso se podría realizar un libro completo con base en eso, de hecho, este libro le dedica una sección entera a este círculo.

Múltiples libros existen, cada uno con algunos conceptos similares, y métodos únicos y específicos para interpretación, composición, y análisis.

A un nivel muy abstracto el círculo de quintas o ciclo de cuartas es una manera inteligente de unir geometría y teoría musical. *Consiste en un círculo con el punto de partida en la nota Do, si vamos ascendentemente, es decir, a la derecha del círculo, vamos por quintas justas. Y si vamos descendentemente, es decir, a la izquierda del círculo, vamos por cuartas justas.* Llega un punto donde el círculo concluye enarmónicamente.

Una imagen vale más que mil palabras, el círculo de quintas se ve de la siguiente manera:



☼ *El círculo de quintas es muy extenso, afortunadamente solo basta con poner "Como usar el círculo de quintas" en YouTube para obtener miles de videos hablando de lo mismo. A pesar de esto, hay que ser cautelosos con la información que consumimos.*

Una Vida más rítmica

Cuarta Parte

Porque escribir rítmica no es tan fácil como parece

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

13. Agrupando notas en compases conocidos

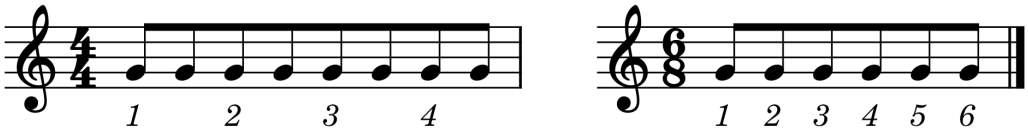
Las figuras musicales que poseen corchetes tienden a agruparse en múltiples figuras que poseen una misma barra.

El ejemplo más básico es el siguiente, si se tiene 4 corcheas separadas se pueden agrupar de la siguiente manera:

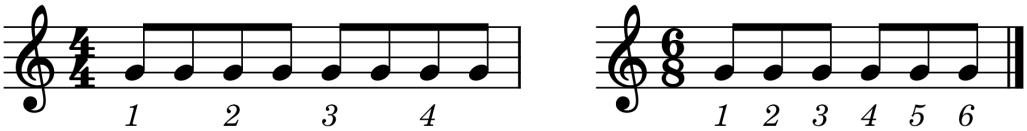
Esta manera de agrupar notas es intuitiva, pero aparte de tener una función de escritura, estas agrupaciones tienen un propósito principal: Crear células rítmicas que faciliten la lectura.

Entonces, no siempre se necesitará agrupar figuras con corchetes, de hecho, existen unas reglas básicas para determinar qué figuras pueden ser agrupadas, y de qué manera.

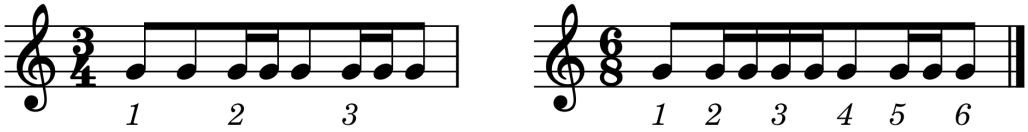
Por ejemplo, si tenemos estos dos ejemplos de 4 y 6 tiempos se sigue la regla 1:



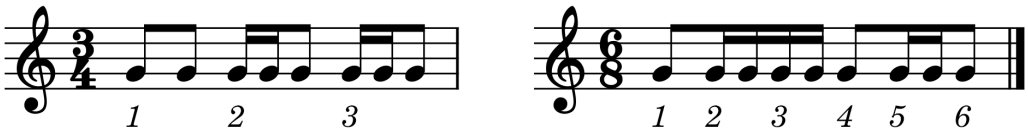
Regla 1: Se deben agrupar las corcheas cada 2 tiempos (si el compás es simple, excepto el de 3 tiempos) y cada 3 tiempos (si el compás es compuesto).



O si tenemos el siguiente ejemplo, de 3 y 6 tiempos se aumenta la regla 2:



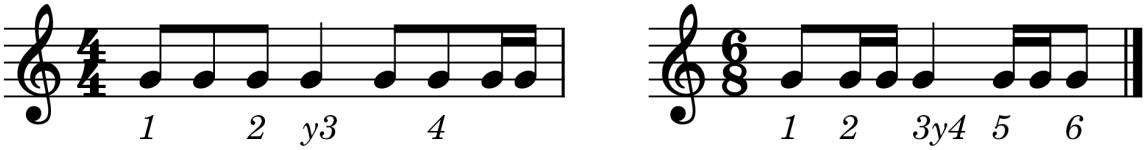
Regla 2: Se deben agrupar semicorcheas y figuras de menor duración cada 1 tiempo si el compás es simple, en el caso de compases compuestos, se mantiene la regla 1



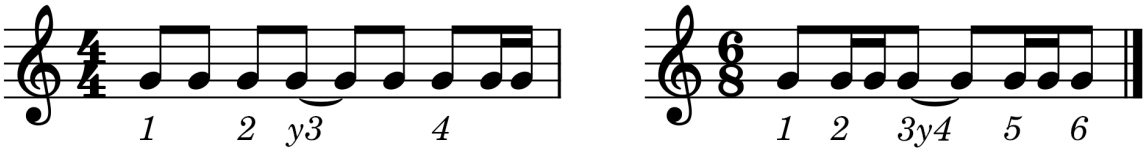
¿Y los silencios? Generalmente cada silencio debe durar 1 o 2 tiempos, similar a la regla 2, en lugar de 2 silencios de corchea, se usa 1 de negra., y en lugar de un silencio de corchea y semicorchea, se usa un silencio de corchea con puntillo.

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

O si tenemos el siguiente ejemplo de 4 y 6 tiempos, se aumenta la regla 3:



Regla 3: Si una figura musical se sitúa entre múltiples tiempos, e interfiere con la regla 1 y la regla 2, se debe usar ligaduras de prolongación para evitar su agrupación



Y por último, como regla general se usa la regla 4:

Regla 4: Si los tiempos del compás son binarios (divisibles por 2), las células rítmicas se dividirán en la mitad del compás.

Recordemos que para que estas 4 reglas se pongan en práctica, se debe de tener figuras de duración menor a un tiempo, duración mayor a un tiempo, o con puntillo, en nuestro compás. Uno debe prestar atención a las células rítmicas que va conociendo, ya que estas 4 reglas tienen excepciones específicas (como ciertas situaciones en el compás de 3 tiempos) que no se especifican en este libro, para no confundir al lector.

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

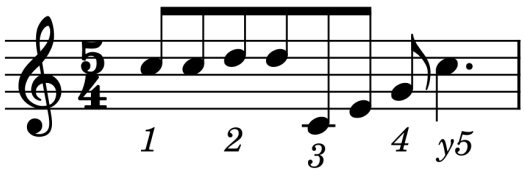
14. Agrupando notas en compases desconocidos

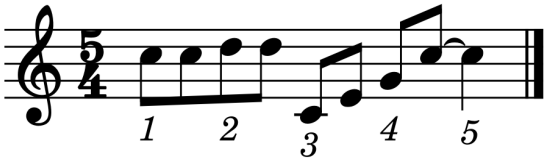
Los compases de amalgama tienen varias posibilidades rítmicas, es por eso que este libro se refiere a ellos como compases desconocidos.

La manera de agrupar los compases de amalgama no es estandarizada, cada músico tiene su propia manera de realizar sus células rítmicas, pero existe una regla en general para estos compases, y para los demás en sí:

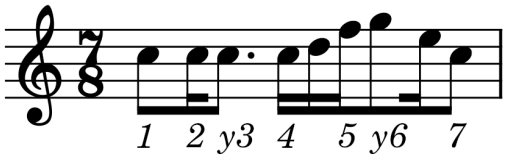
Regla 1: La agrupación y creación de células rítmicas debe hacerse no solo con el propósito de facilitar la lectura rítmica, sino también con el propósito de aclarar el movimiento rítmico de cada compás.

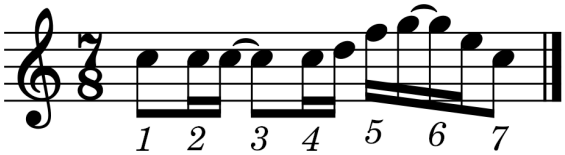
Por ejemplo, si tengo el compás de 5/4, y mi intención rítmica es binario y ternario (3+2), realizaré mis agrupaciones rítmicas intentando aclarar la intención rítmica de mi compás





O si mi compás es de 7/8 y mi intención rítmica es de 2+2+3 (o 4+3), mis células rítmicas deben demostrar que esa es mi intención:





De nuevo, se repite, el propósito de estas agrupaciones es que las células rítmicas sean reconocibles y fáciles de leer y analizar.

> *Ahora, al ver cada partitura, se puede analizar de qué manera están agrupadas las figuras de un compás. Uno se dará cuenta poco a poco que ciertas figuras se ven bien cuando están agrupadas, y otra se ven mal cuando están mal agrupadas.*

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

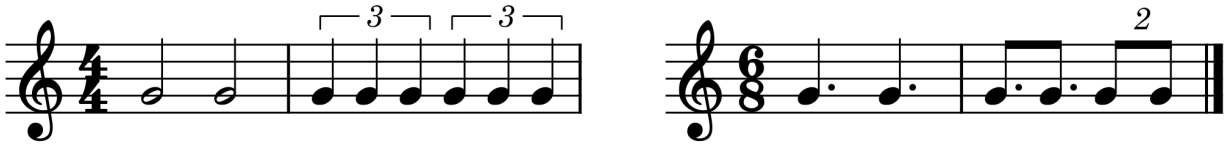
15. El Dosillo, Tresillo, Quintillo, Seisillo, etc.

Podemos dividir una sección de tiempo en 2, de hecho, el concepto de las 7 figuras musicales provienen de esta subdivisión. 1 redonda es 2 blancas, 1 blanca es 2 negras, etc.

También se puede dividir una sección de tiempo en 3, el concepto de tresillo engloba esta práctica.

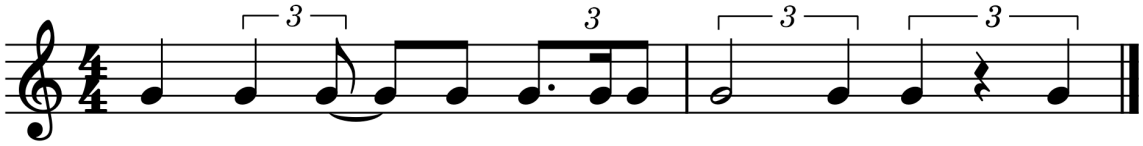
Pero, así como una figura (Ej:blanca) se puede dividir en 3 partes iguales (Ej: tresillo de negra), una figura con puntillo (Ej:Negra con puntillo) se puede dividir en 2 partes iguales (EJ: 2 corcheas con puntillo, o un dosillo de corcheas)

Se puede observar esta relación de 3:2 de la siguiente manera:

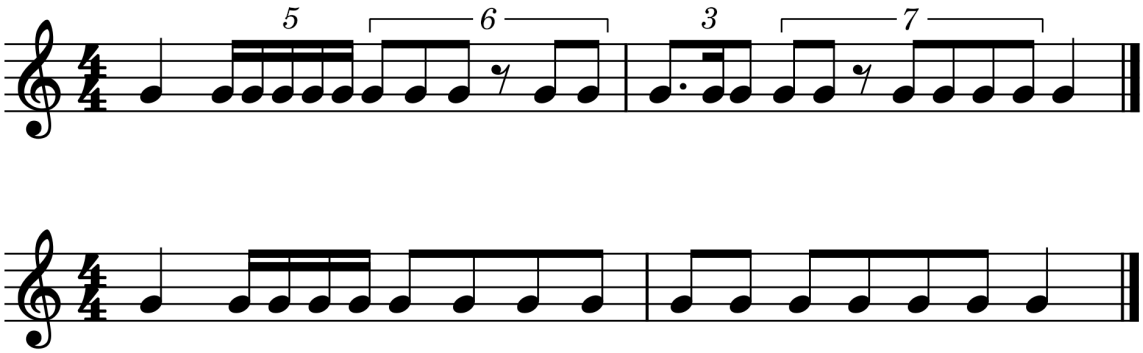


A esto se le conoce como dosillo. Si bien el tresillo solía aparecer en compases simples, el dosillo aparece en compases compuestos.

Mientras el tresillo no tiene otras alternativas, el dosillo del ejemplo anterior puede interpretarse como 2 corcheas con puntillo. Entonces, uno escoge, usamos un dosillo, o 2 figuras con puntillo... La mayoría de la gente usará las figuras con puntillo, ya que el dosillo de por sí, parece... intimidante



Ahora, cualquier valor puede subdividirse en una cantidad determinada de tiempos, si lo dividimos en 3 o 2 obtenemos un tresillo (en compás simple o compuesto) o dosillo (en compases compuestos). A partir de eso, al dividir una figura musical en más partes, podemos obtener valores irregulares de 5, 6, 7 y más, podemos obtener valores irregulares desiguales, añadir silencios e incluso añadir valores irregulares desiguales con silencios.



Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

16. La frase musical

Las notas son las vocales, los intervalos son las sílabas. Si combinamos notas musicales e intervalos, obtenemos melodías (y armonía), obtenemos FRASES.

La música se ve como un lenguaje, conjuntos de frases musicales (pedazos de melodía) son usados para hablar música, para componer e interpretar... música.

Una frase es un grupo de palabras que tienen sentido, una frase en la música, es un grupo de notas que tienen sentido.

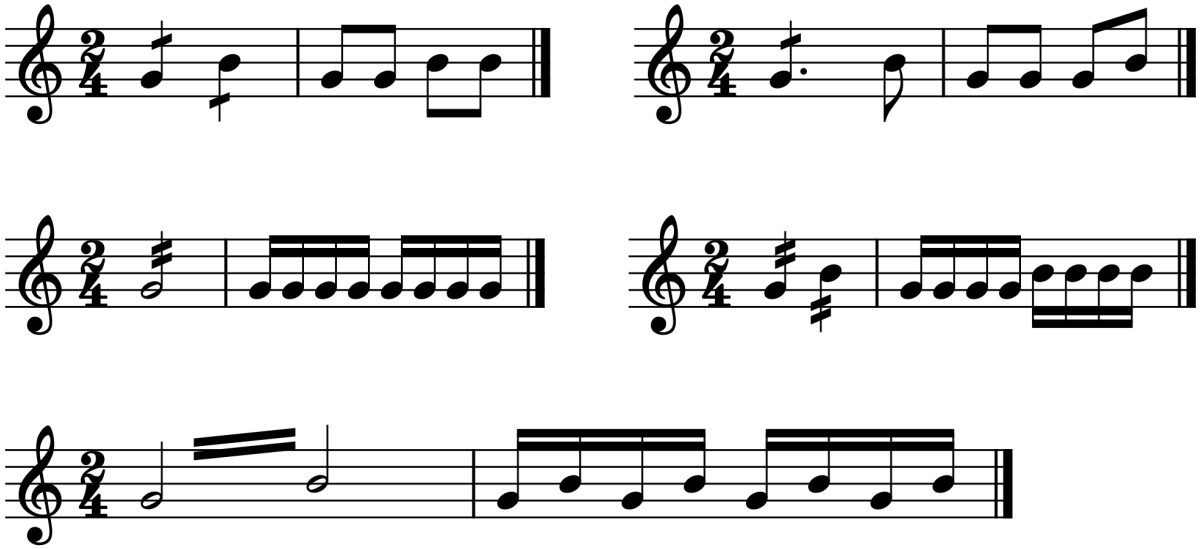
Hay momentos en los que una frase musical puede ser fácil de identificar

Y hay momentos en los que una frase musical puede causar discusión entre los músicos.

Sin embargo, dentro del análisis musical, se manejan metodologías más complejas, metodologías que de por sí, necesitan más de un simple capítulo para entenderse.

17. La repetición... en 1 sola nota

Al momento de repetir una sola nota musical de corta duración, como la corchea, semicorchea o fusa, la teoría musical nos otorga de un atajo para evitar tener que escribir todas las notas, el atajo viene en forma una o múltiples barras que atraviesan diagonalmente la plica de la figura musical. Una imagen vale más que mil palabras... bueno, en este caso, múltiples partituras.



Entonces, estas barras flotantes se posicionan sobre una figura para repetirla. Y se posiciona entre 2 figuras para repetir ambas. Dependiendo de la cantidad de barras flotantes se usarán corcheas, semicorcheas, fusas o semifusas para la repetición.

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

Una Vida más adornada

Quinta Parte

Porque los atajos en la música no solo están permitidos.

Son necesarios.

Esta parte del libro es una adaptación al español de la serie de artículos musicales Dolmetsch premiada por:

"*The Multimedia Educational Resource for Learning and Online Teaching – MERLOT*"

Su versión original puede encontrarse en:

https://www.dolmetsch.com/theoryintro.htm

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

18. El concepto de Adorno/Ornamento

Antiguamente, la improvisación musical sobre una melodía era una parte importante de la vida de un músico. Hoy en día este tipo de improvisación sobrevive en algunos géneros como el jazz.

Con esto no se intenta decir que antiguamente se tocaba jazz, lo que se quiere decir es que antiguamente los compositores otorgaban cierta libertad a los intérpretes para ejecutar determinadas partes de su composición, de manera libre. Con ornamentos.

A esta filosofía de dar libertad al intérprete, se opusieron rotundamente algunos compositores:

> *"No podemos comprender por qué el compositor mismo no se encarga de escribir notas de corta duración, adecuadas a la expresión de las palabras, y el aire. Si ellas son necesarias, no se debería permitir a los cantantes negar o ejecutarlas, menores todavía, no se debería permitir desfigurar o alterar el carácter verdadero del aire, con inútiles y vulgares ornamentos. Solo en los aires de bravura, destinados a presumir la voz, que los cantantes deberían usar su discreción en el uso de adornos"*
>
> *-Jean-Baptiste-Antoine Suard*

Y por otro lado, otros músicos aprovechaban este grado de libertad, y lo usaban a su ventaja, componiendo obras tomando en cuenta esta improvisación implícita. El quinto hijo de Johann Sebastian Bach escribe:

> *"Es poco probable que alguien pueda cuestionar la necesidad de los ornamentos. Estos son encontrados en toda obra musical, y no solo son útiles, son indispensables. Conectan las notas, les dan vida, las enfatizan, y además de darles acentuación y significado, las vuelven agradables; ilustran los sentimientos, ya sean de tristeza o alegría, y toman una parte importante en el efecto general. Le dan al intérprete la oportunidad de demostrar su habilidad técnica y poderes de expresión. Una composición mediocre puede volverse atractiva gracias a su ayuda, y la mejor melodía, sin ellos, puede parecer oscura y sin significado"*
>
> *-Jean-Baptiste-Antoine Suard*

Debe quedar fuera de duda, la importancia y controversia de los ornamentos en la música.

El uso de ornamentos fue extenso en el siglo 17 al 18. Dependiendo de varios factores, una zona podía originar decenas de ornamentos, o solo unos cuantos.

El hecho de que cada compositor era libre de crear su propio ornamento con su propia interpretación, hizo que los ornamentos sean dependientes de cada zona, pero con el tiempo unos cuantos ornamentos resaltaron más que otros.

Sin embargo, esta libertad ornamentística, es la culpable, de que hoy, casi 200 años después, aún no estemos seguros de cómo se debían interpretar algunas piezas de la época barroca, siento estas obras causa de discusión, frustración y convulsión.

Se repite, con el tiempo, el uso de algunos de estos ornamentos. Esto lleva a que hoy en día haya unos 4 o 5 que son de conocimiento general, y que este libro, afortunadamente explica.

❷ *¿Y a uno, como músico, le gusta, u odia estos ornamentos?*

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

18.1. Definición larga y corta

Ciertos elementos de la teoría musical permiten una cierta libertad, y otros elementos permiten un cierto libertinaje. ***Los compositores son los encargados de usar estos elementos con precaución, para dar, o quitar, la libertad interpretativa al intérprete.***

Entonces. ¿Qué es la ornamentación?

En vista de la controversialidad del asunto, vale definir ornamentación como:

- ***Adorno/Ornamentación:*** Aspecto de la interpretación, que incluye temas como el tempo, ritmo, instrumentación y por supuesto, estilo. Requiere comprensión del rol de la música y músicos en la sociedad existente cuando la música fue originalmente escrita, y consideración de la evidencia que pudo sobrevivir de las interpretaciones originales, incluyendo las expectaciones del compositor, intérprete y la audiencia en el periodo y lugar exacto.

O dicho en español:

- ***Adorno/Ornamentación:*** Símbolo que afecta el proceso por el que una o múltiples notas son interpretadas.

18.2. Consideraciones IMPORTANTES

Todos los adornos trabajan con las alteraciones globales, si nuestra partitura tiene la armadura de Sol Mayor, y nuestro adorno pasa por la nota Fa, Nuestro adoro debe usar las notas de la armadura, entonces, debe usar la nota de Fa# en este caso.

Las notas auxiliares que usan los adornos, provienen si o si, de la armadura de tonalidad, a no ser que sea explícitamente lo contrario.

18.3. Aspectos históricos

El uso de estos adornos se acomoda con el contexto histórico actual, sin embargo, para dar un contexto histórico completo, de vez en cuando se incorpora uno o dos datos obsoletos.

19. Notas de Gracia / ~~Apoyatura Breve / Acciaccatura~~

Las notas de gracia tienen unas cuantas características visuales. Sus características visuales son las siguientes:

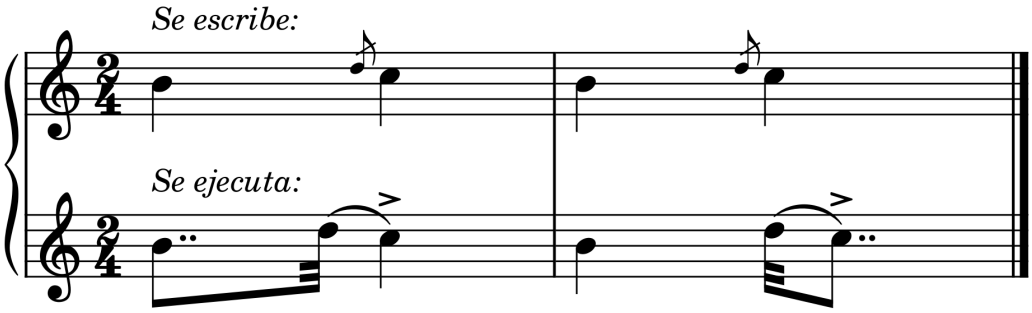
1. Son figuras musicales de tamaño reducido
2. Si se usa una sola nota de gracia, su apariencia es la de una corchea pequeña, con una línea diagonal sobre ella (♪), si se usan múltiples notas de gracia, su apariencia es la de múltiples semicorcheas ( )
3. Se escriben ala izquierda de una figura musical principal
4. La duración de las notas de gracia no se toma en cuenta al momento de completar rítmicamente el compás.

Las notas de gracia tienen unas cuantas características interpretativas. Sus características interpretativas son las siguientes:

1. No afecta a la duración de la figura musical sobre la que se posiciona
2. Se ejecuta inmediatamente antes de la figura musical principal
3. La duración de la nota de gracia debe de ser lo más breve posible, por esto, es considerada una ornamentación libre.

Un ejemplo de estas apoyaturas breves es el siguiente:

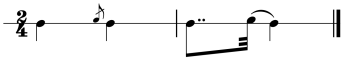
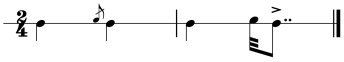
(La zona superior se usa para la escritura de las apoyaturas breves, la zona inferior, para su ejecución)

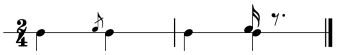


♪ *¿Cómo suenan las notas de gracia? Escucha: Gnossienne No.1 - Eric Satie*

Lo común es no afectar la duración de la nota principal, así que este estilo de ejecución es recomendado, pero en realidad depende del intérprete, la obra, y autor el cómo interpretarla.

Existen maneras alternativas de interpretación de notas de gracia, 3 para ser específicos.

1. Justo antes de la nota principal. 
2. Dentro del tiempo de la nota principal. 
3. Simultáneamente con la nota principal (pero de duración extremadamente corta).

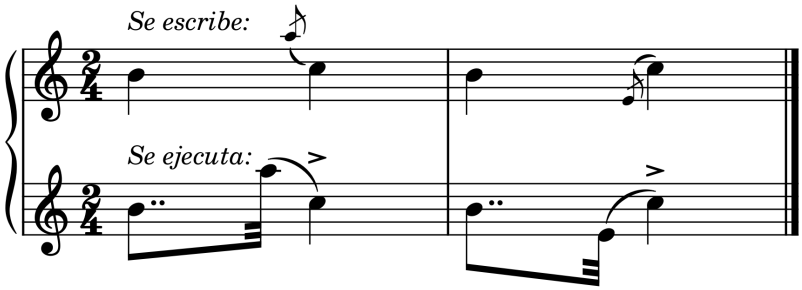


Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

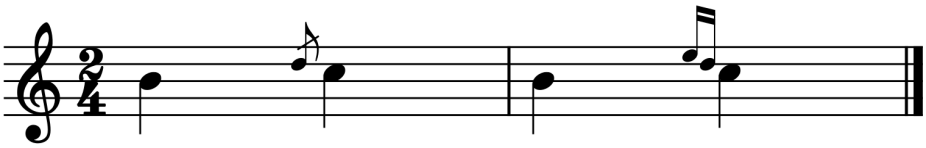
19.1. Su uso

Comúnmente las notas de gracia se usan para intervalos pequeños, de segunda y tercera, pero este no es un requisito, una nota de gracia se puede usar para intervalos grandes.

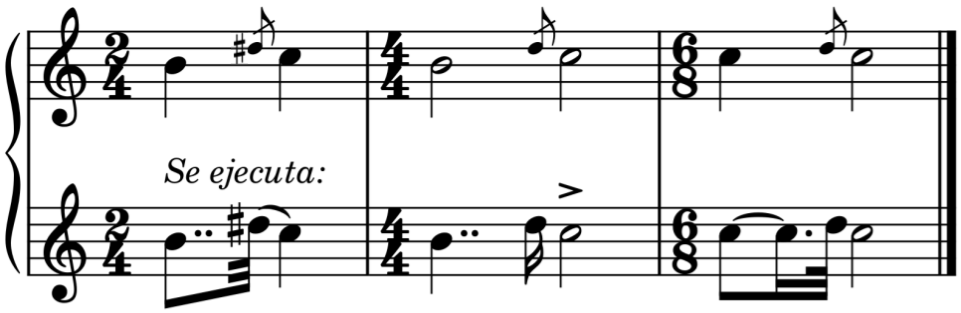
Otro aspecto es que se pone una ligadura de expresión entre la nota de gracia y la figura principal, esto no es un requisito, ya que implícitamente se establece que ambas están relacionadas entre sí.



La nota de gracia puede ser una nota perteneciente a la tonalidad (diatónica), o puede ser una nota no perteneciente a la tonalidad, en cuyo caso se debe de usar la alteración accidental correspondiente, así mismo, si se usan más de dos notas de gracia, se usa la semicorchea para ellas.



Y por último, no hay una manera específica de convertir una apoyatura breve a su equivalente en figuras musicales, uno debe guiarse por instinto y evidencia, generalmente el instinto es el que guía al músico a ejecutar una apoyatura breve de cierta manera. El único requisito: ***Que sea de duración muy corta y se ejecute usando una de las 3 ejecuciones disponibles, preferiblemente la primera.***



La velocidad de la partitura también afecta a como una apoyatura breve se toca... Ahora se empieza a entender por qué algunos odian los ornamentos.

En el siglo 17 a 18 se volvió común que las notas de gracia empiecen en el tiempo de la nota principal, pero a partir del siglo 19, se volvió común que las notas de gracia empiecen inmediatamente antes de la nota principal... curioso...

20. El Trino

El trino ha pasado por muchísima evolución estilística e interpretativa. Por el motivo de brevedad y enfoque, se usará la versión moderna del trino como elemento principal de este capítulo

Las características visuales del trino son las siguientes:

1. Su aspecto más básico son las letras "**Tr**", comúnmente acompañado de una línea ondulada similar a esta 〰
2. Se coloca sobre una figura musical principal

Las características interpretativas del trino son las siguientes:

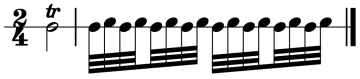
1. Se interpretan la nota principal y la nota superior a esta de manera rápida y alternativa, a esto se le conoce como "Batido"
2. Si hay notas de gracia anteriores o posteriores al trino, estas notas forman parte del trino, a esto se le conoce como Preparación y Terminación del trino
3. Un trino no necesariamente tiene preparación o terminación
4. La velocidad a la que se interpreta un trino depende mucho del intérprete y la velocidad de la obra musical, por eso, se considera al trino como ornamentación libre.

Analicemos el trino más a fondo.

Un trino puede tener 3 partes: Preparación, batido, y terminación.

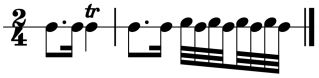
- ***Preparación:*** Tiene su efecto sobre las primeras notas del batido, se escribe con notas de gracia a la izquierda de la nota principal
- ***Batido:*** Sección donde se repite alternativamente la nota principal y la nota auxiliar superior o inferior, se anota con el siguiente símbolo 〰
- ***Terminación:*** Tiene su efecto sobre las últimas notas del batido, se escribe con notas de gracia a la izquierda de la nota que va después de la nota principal

¿En qué nota debe empezar el batido?... Depende. Los trinos en obras musicales que se compusieron después del siglo 19 empiezan en la nota principal, luego la superior, luego principal, superior, etc.



Y los trinos antiguos, previos al siglo 19, empezaron en la nota superior, sin embargo, un trino moderno puede empezar en la nota superior solo en 1 situación:

- Cuando la nota previa a la nota principal es la misma que la nota principal, y la nota previa es de duración corta, como corchea, o inferior:

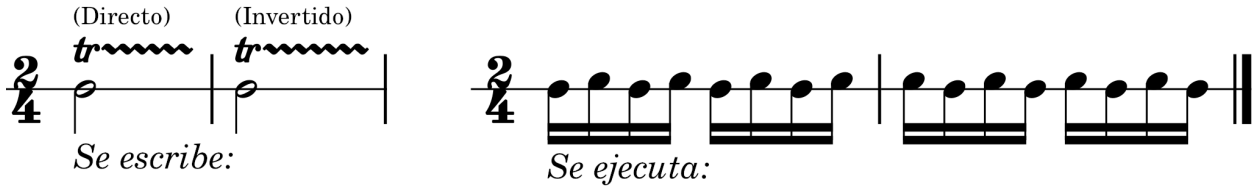


Aunque generalmente el trino empieza en la nota principal, a no ser que el intérprete no pueda, o tenga dificultad para empezar en la nota principal.

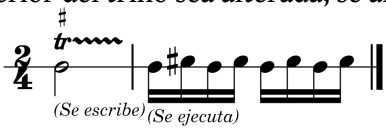
Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

20.1. Su Construcción

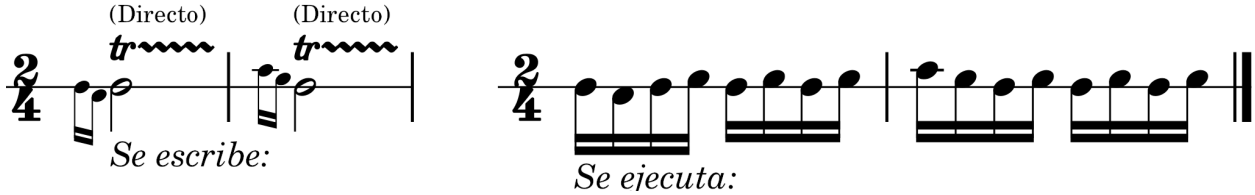
Entonces, un trino puede ser directo o invertido, en la época moderna el trino es directo y empieza en la nota principal, en la época antigua, o en algunas situaciones actuales, el trino se empieza en la nota auxiliar superior.



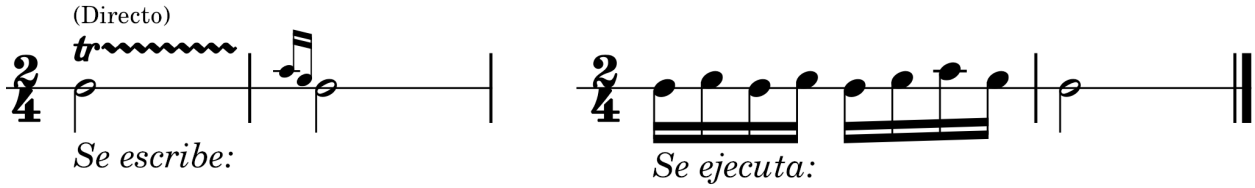
Si se desea que la nota auxiliar superior del trino sea alterada, se añade la alteración sobre el símbolo del trino:



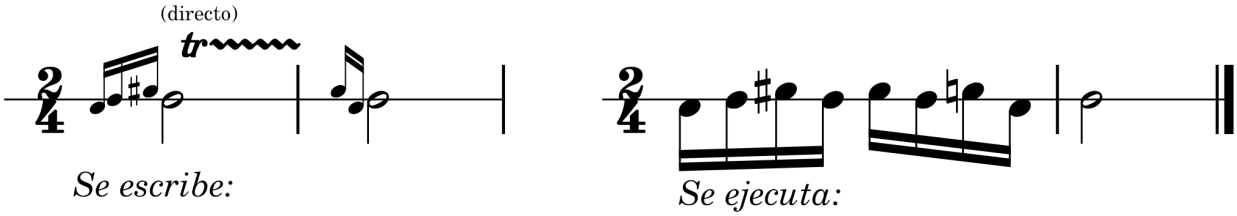
La preparación del trino se realiza mediante notas de gracia sobre la nota principal, a la hora de interpretar el trino, se tocan las 2, 3, 4 o más notas de preparación, y posterior a esto, el batido.



Y por último la terminación se realiza con notas de gracia sobre la nota que le sigue a la nota principal



Por último, se añade un ejemplo de trino con preparación, batido y terminación:



¿Por qué en el último ejemplo la preparación y el batido usan una nota con sostenido y la terminación usa una nota natural? Porque la preparación tiene un sostenido como nota accidental, y su efecto termina en el siguiente compás, que es el lugar donde nuestra terminación, usa una nota natural

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

21. El Grupeto

Esta ornamentación es de escaso uso a partir del siglo 20, se considera obsoleta y fácilmente reemplazable por alternativas más eficientes y claras.

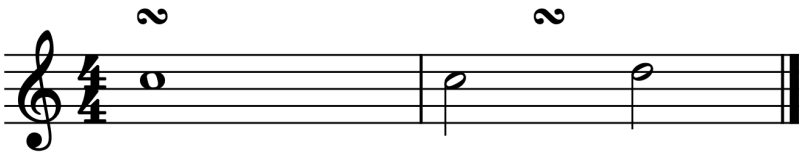
Las características visuales del grupeto son las siguientes:

1. Su aspecto básico es un símbolo (∾) conocido como grupeto regular, o su alternativa (∽) conocido como grupeto invertido
2. Se escribe sobre una figura musical principal, o en el espacio superior entre 2 figuras musicales

Las características interpretativas del grupeto son las siguientes:

1. Un grupeto llega a generar 4 notas musicales
2. En el caso del grupeto regular, las 4 notas serán la nota superior a la principal, la nota principal, la nota inferior a la principal, y la nota principal
3. En el caso del grupo invertido, las 4 notas serán la nota inferior a la principal, la nota principal, la nota superior a la principal y la nota principal.
4. Rítmicamente, las 4 notas del grupeto deben de usar l misma duración, con la excepción de que la última nota del grupeto puede estar ligada/prolongada para llenar el tiempo necesario
5. Si el grupeto está sobre una figura principal, las 4 notas reemplazaran a la figura principal
6. Si el grupeto está entre 2 notas musicales, las 4 notas se implantaran en el medio, quitando un poco de duración a la primera nota principal, y respetando la duración de la segunda.

Un ejemplo de grupeto sobre, o entre 2 notas:



Una secuencia de notas generadas por un grupeto puede ser de dos tipos.

- ***Grupeto regular:*** Nota superior, Nota principal, Nota inferior, Nota principal
- ***Grupeto invertido:*** Nota inferior, Nota principal, Nota superior, Nota principal

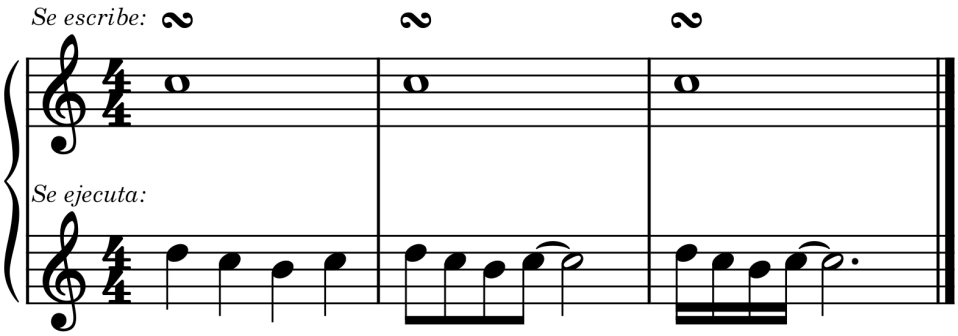
Para conocer cuál es la secuencia de notas que nos genera el grupeto, se debe prestar atención a su forma:

Los extremos superiores e inferiores del símbolo nos indican que la primera nota será superior, luego se asume que vendrá la nota principal, luego la nota inferior, luego la nota principal. Este es un grupeto regular. Ahora solo queda aclarar algo...

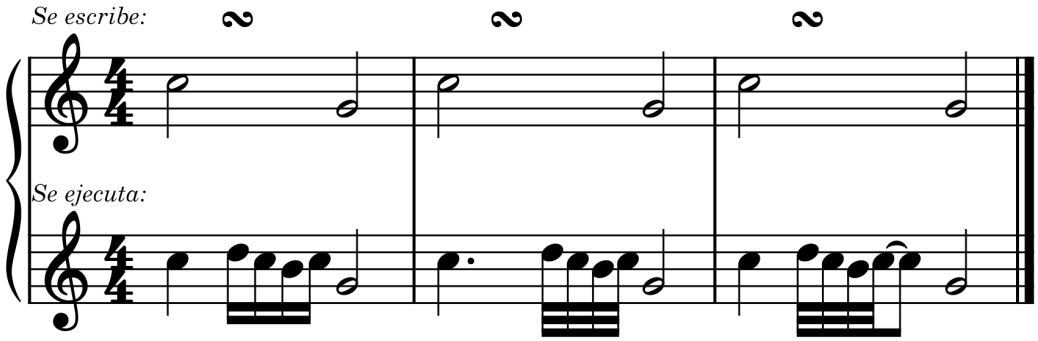
Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

21.1. Su Ejecución

La manera de ejecutar un grupeto, una vez conociendo si es regular o invertido, es... confusa. Podemos ejecutar un grupeto de distintas maneras, de manera breve, o con subdivisiones igualitarias. Por ejemplo, el siguiente grupeto puede ejecutarse de las siguientes maneras:

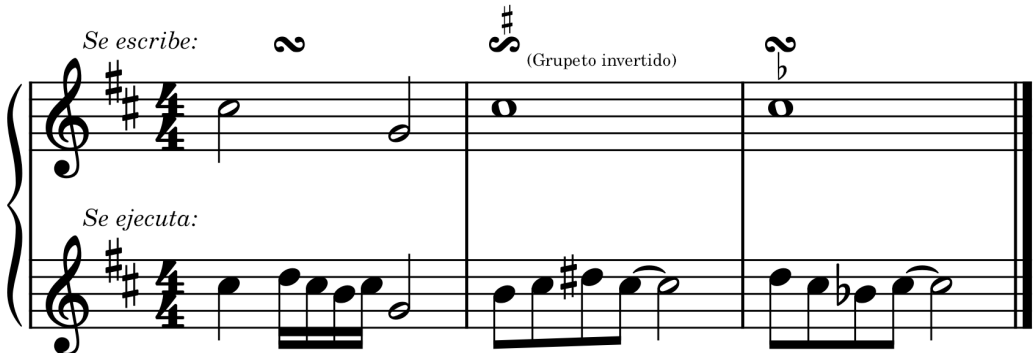


En el caso de que el grupeto se posicione entre dos figuras musicales, las 4 notas producidas por el grupeto, también se ejecutarán entre ambas figuras musicales.



Todo depende... del contexto. La rítmica del ornamento es dejada a libre interpretación... El único requisito es que se ejecuten las 4 notas del grupeto regular, o el grupeto invertido, si es el caso.

El grupeto recibe sus notas de la armadura de la tonalidad, sin embargo, sí se necesitaría que la nota superior o inferior del grupeto tenga alteraciones accidentales, se las escribiría arriba o abajo del símbolo del grupeto respectivamente.



Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

22 La Apoyatura

Esta ornamentación es de escaso uso a partir del siglo 20, más que una ornamentación, se la considera como un fenómeno melódico. El uso deliberado de un símbolo para indicar una apoyatura cae en desuso y se usan figuras musicales normales para indicar una apoyatura.

Más que una manera de identificar su notación antigua, este capítulo se dedicará a mostrar, porque ya no se debe de usar la notación antigua de la apoyatura.

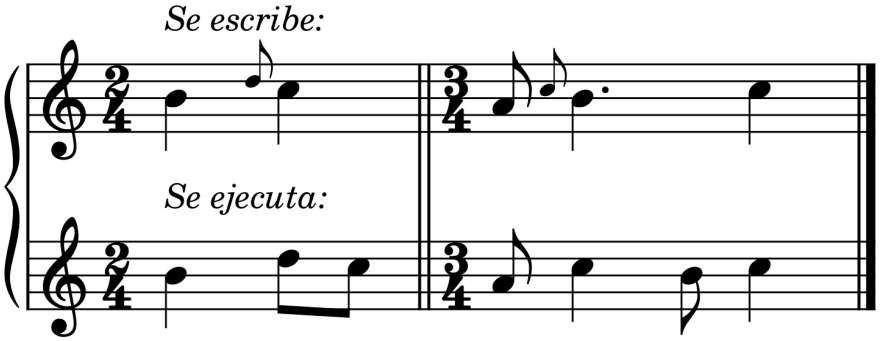
La notación de la apoyatura es mala porque:

1. Es un fenómeno melódico, no un adorno
2. Se puede confundir con notas de gracia
3. No es claro el método de ejecución
4. Se pueden usar múltiples figuras de tamaño pequeño para indicar una apoyatura, pero al momento de ejecución, estas figuras puede adquirir otro valor rítmico
5. Los compositores usaban notas de gracia como apoyaturas y viceversa, todo gracias a la confusión de ambas.

Sin embargo, si alguien tiene la mala suerte, o el trabajo de interpretar una apoyatura, se pueden usar las siguientes reglas:

1. Simbólicamente, la apoyatura se escribe como una nota de tamaño reducido
2. La apoyatura se pone a la izquierda y está ligada a la nota principal, su valor es ignorado al contar la duración del compás.
3. La apoyatura se ejecuta dentro del tiempo original de la nota principal, la nota principal queda con duración reducida.
4. La duración de la apoyatura se determina por la duración de la nota original.
5. Si la nota original no tiene puntillo, la apoyatura adquiere la mitad de su duración, y la nota original adquiere la otra mitad
6. Si la nota original tiene puntillo, la apoyatura adquiere 2 / 3 de su duración, y la nota original adquiere 1 / 3 de la duración original.

Un ejemplo de esta apoyatura larga es el siguiente:



☼ *Si estás pensando en componer con apoyaturas... NO LO HAGAS. Hay cosas que deberíamos olvidar, esta es una de ellas.*

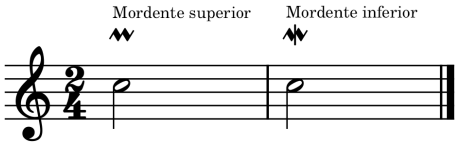
Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

23. Mordente

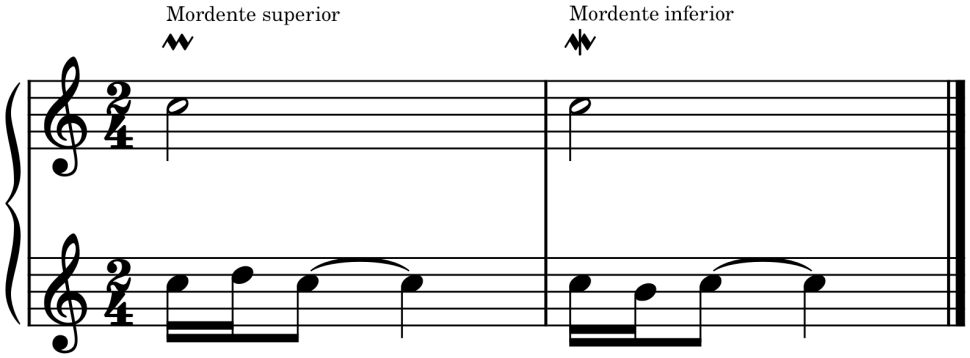
El trino fue, y hasta el día de hoy es uno de los adornos más confusos. Podía tener diferentes maneras de escribirlo, diferentes símbolos, largo y pequeños, grandes y chicos, y con diferentes maneras de interpretación. Con el tiempo, después del siglo 19, se llega a establecer el trino tal y como lo conocemos hoy en día, y como residuo de los trinos antiguos nos queda el mordente:

- ***Mordente:*** Símbolo que se ejecuta como una secuencia de 2 notas de corta duración que preceden y toman parte del tiempo de una nota principal.

Existen varias versiones y evoluciones de mordente a lo largo de la historia, lo que llega a nuestros días son 2 variantes del mordente, el mordente superior, y el mordente inferior.

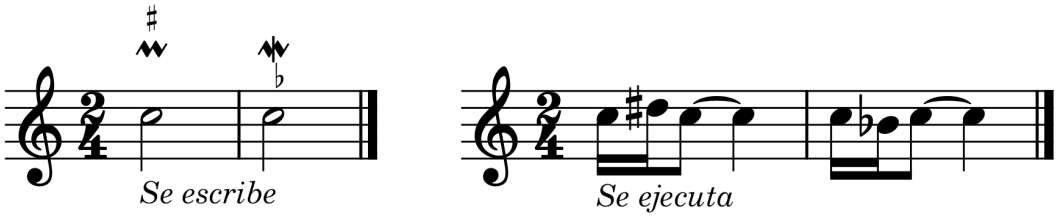


Los mordentes se ejecutan como una secuencia de 3 notas; la primera y tercera nota serán la nota principal, mientras la segunda nota será la nota superior o inferior, depende del tipo de mordente.



También existe el término “mordente invertido”, este término es ambiguo y se debe evitar a toda costa, porque dependiendo de la época, el mordente invertido puede ser superior... o inferior.

Si se desearía usar accidentales en la nota superior o inferior del mordente, se coloca la alteración accidental necesaria en la zona superior o inferior del mordente, respectivamente:



Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

24. Arpegio

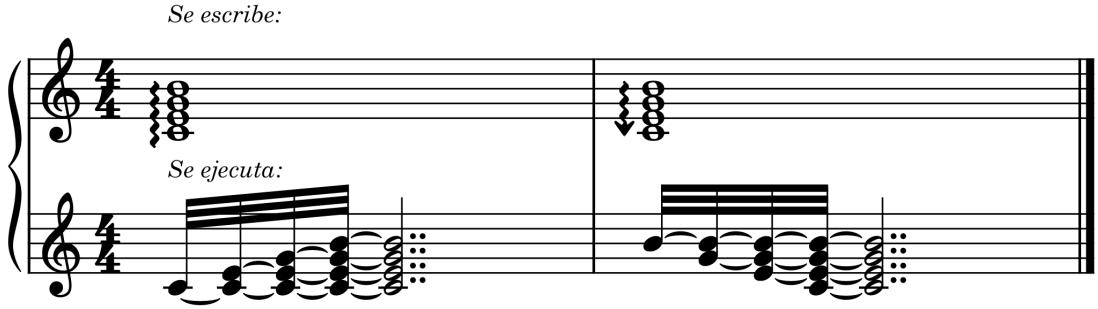
Aunque comúnmente es malinterpretado, en el contexto de ornamentos, el arpegio es un símbolo con ciertas características visuales:

1. Su símbolo es una línea gruesa ondulada vertical
2. Se coloca a la izquierda de múltiples figuras simultáneas
3. Su longitud se determina por la cabeza más inferior y superior del grupo de figuras simultáneas
4. Si el arpegio es descendente, la línea ondulada "apuntará" hacia abajo

Y también tiene ciertas características interpretativas

1. Todas las otras que son afectadas por el arpegio deben tocarse una después de otra
2. Todas las notas deben tocarse lo más rápido posible
3. Se debe mantener todas las notas presionadas hasta que el tiempo de la figura termina
4. Si el arpegio es ascendente se empieza por la nota más inferior y se termina en la nota más superior y viceversa

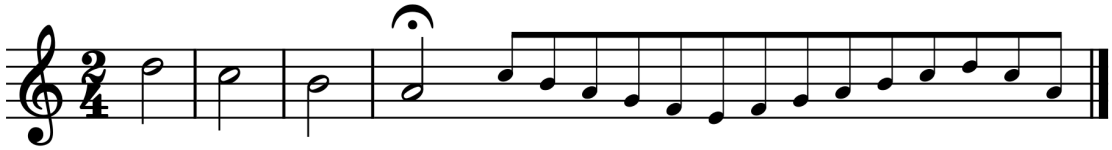
Un ejemplo básico de arpegio ascendente y descendente respectivamente:



25. La Cadenza / Fermata

¡No se debe confundir con el calderón!! ¡El calderón es fermatta, y la cadenza, es fermata!!

La cadenza son simplemente un grupo de notas que se tocan a la velocidad que uno quiere, esta es la ornamentación más libre que existe, y su escritura es característica:



La cadenza generalmente viene después de una nota con calderón, ya que el calderón literalmente pausa el desplazamiento, se puede usar una cadenza para terminar una obra, o para empezar otra parte de la obra musical. La cadenza no crea nuevos compases, en su lugar, todas las figuras que son de la cadenza se escriben dentro de un solo compás, sin añadir a su duración final.

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

Una Vida más dinámica

Sexta Parte

Porque tocar como humano no es tan simple.

Es dinámico.

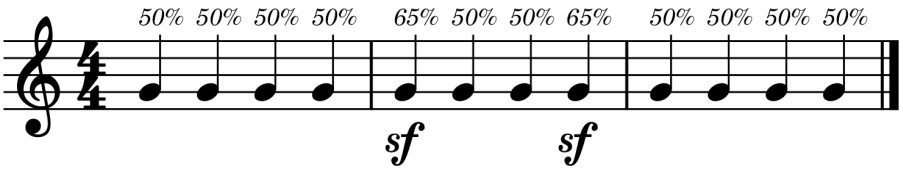
Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

26. Sforzando, Reforzando, Forzando, Fortepiano y Pianoforte

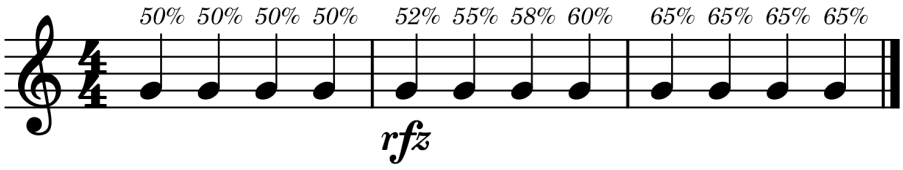
El sforzando, Reforzando y Forzando, etc. son dinámicas que aparecen a lo largo de obras "clásicas", su conocimiento, sin embargo, es desconocido, comúnmente algunas de estas se ejecutan como si fueran un acento (<), y otras ni se ejecutan quitando así su significado y adecuada interpretación.

Se pueden definir estas dinámicas de manera simple. (La intensidad de cada nota es representada por un porcentaje, p*ara simplificar los ejemplos, se ignoran los tiempos fuertes y semifuertes del compás.*)

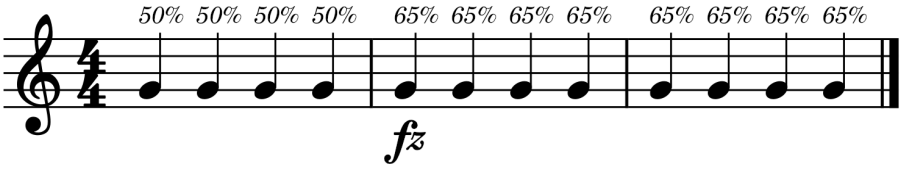
- ***Sforzando***: Las notas afectadas por el Sforzando se deben tocar más fuerte que las notas que las preceden, o que las suceden.



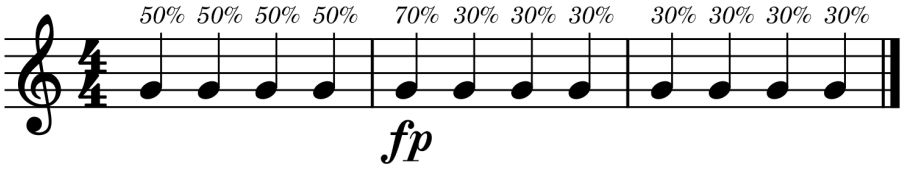
- ***Reforzando***: Funciona como un apoyo a la dinámica existente, eleva la intensidad de la dinámica gradualmente a partir de ese punto. Por ejemplo, si se usa un reforzando en la dinámica piano, a partir de reforzando, la intensidad se acercará gradualmente más a un mezzopiano.



- **Forzando:** En palabras simples, "toca más fuerte partiendo por aquí", es como un reforzando, pero con un cambio brusco en lugar de gradual.

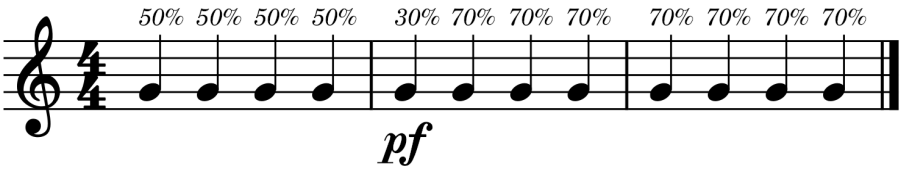


- **FortePiano:** Se debe ejecutar la música de manera fuerte, y lo más inmediato posible realizar el cambio a piano.



Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

- **PianoForte:** Se debe ejecutar la música de manera piano, y lo más inmediato posible realizar el cambio a forte.



Comúnmente se llega a confundir los términos “fortepiano y pianoforte” con un instrumento musical del mismo nombre. Sin embargo, al ver un “fP” ,o un “pF” en la partitura, se está hablando de las dinámicas ya mencionadas.

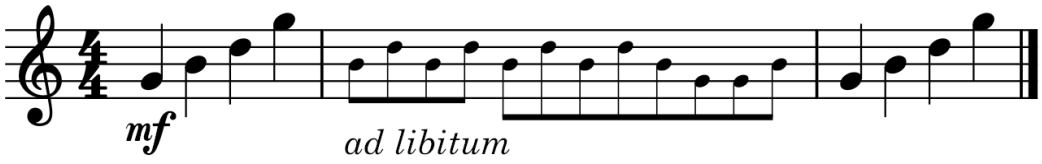
Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

27. Ad Libitum y Rubato

Ad Libitum, es una indicación que entra más en la categoría rítmica, aunque también entra en la categoría melódica. La frase "Ad Libitum", significa "a voluntad", y puede tener múltiples significados.

- **Rítmicamente:** Tocar todo el grupo de notas que le siguen con una rítmica libre, ignorando el tempo y la duración de las figuras musicales e incluso el compás.
- **Melódicamente:** Improvisar una melodía sobre la progresión armónica.
- **De navegación:** "Repetir ad libitum" significa, repetir la cantidad de veces que uno quiera.
- **Interpretativamente:** Se puede ignorar la parte de uno o más instrumentos de esa parte de la obra musical.

Comúnmente, ad libitum tiene un significado rítmico. Entonces, lo siguiente:



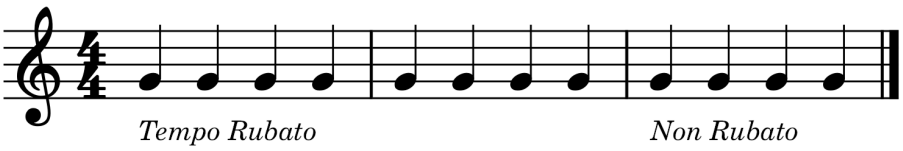
Más que asustarnos, nos da la libertad de tocar el pasaje de manera más rápida o lenta, ignorar el indicador de compás, en resumen, siempre y cuando se toquen esas notas en ese orden, se puede hacer lo que sea. La diferencia entre ad libitum y cadenza, es que el ad libitum no necesita calderón.

☼ *En resumen: Ad Libitum = Hay que alocarnos*

Rubato o mejor conocido como "Tempo Rubato" es la manipulación deliberada de la velocidad de una parte del pentagrama.

Se pueden "estirar" y "contraer" los compases, o dicho más teóricamente, se puede acelerar y desacelerar el tiempo al gusto, manteniendo la estructura del compás.

Para cancelar el efecto rubato, se usa otro texto que puede ser "Non Rubato" o "Tempo Giusto"(Tempo Justo) o "a tempo" o simplemente "tempo" , así volviendo a la ejecución normal de la partitura

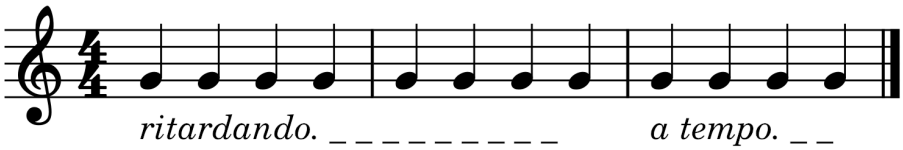


Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

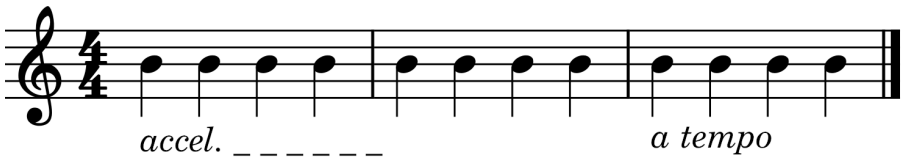
28. Ritardando y Accelerando y más

Si el tempo rubato consiste en acelerar y desacelerar el tiempo, estas 2 expresiones hacen solo una de estas cosas:

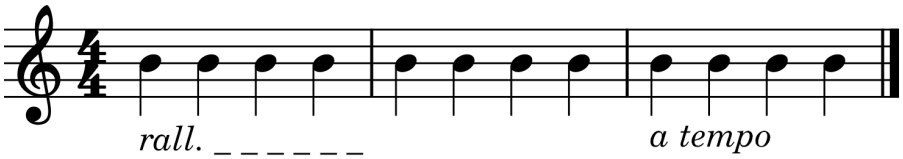
- ***Ritardando***: Indicado por el texto "rit...." o "ritardando..." o, "ritard...", lo recomendable es usar "ritardando" para evitar confusiones, significa que a partir de ese punto la velocidad de ejecución del pentagrama debe disminuir gradualmente. ¿Hasta dónde debe disminuir la velocidad? Generalmente disminuye hasta que es reemplazada por un "a tempo" o un "tempo" o "tempo primo", *que indica que se debe volver a la velocidad normal del pentagrama*



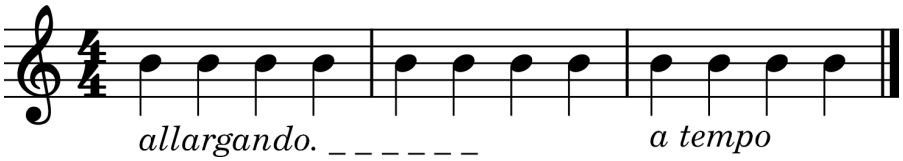
- ***Accelerando***: Es exactamente lo contrario que el ritardando, se indica con el texto "accel....." o "accelerando.....". Su significado es que se debe tocar gradualmente más rápido hasta que es reemplazada por un "a tempo" u otra variante similar.



- ***Rallentando***: Aunque no es tan usado, el rallentando se escribe como "rall...." o "rallentando...", su efecto es similar al ritardando, con la excepción de que ritardando se usa para construir tensión, mientras rallentando se usa para llevar la música a una conclusión.



- **Allargando**: Igualmente, similar al ritardando, con la única diferencia que a medida que se alarga a velocidad, la intensidad aumenta, generando un tono más intenso. Se indica con "Allargando..." y se cancela con "a tempo"



Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

29. Escribiendo... lo que uno quiere

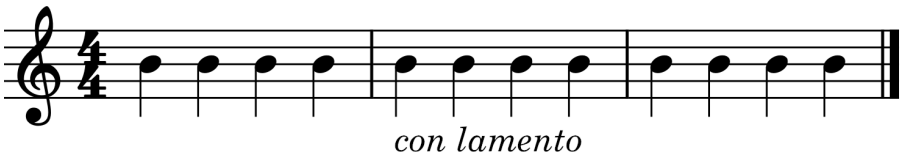
Como se podrá notar, hay ciertas palabras reservadas en la música que adquieren cierto significado, como crescendo, retardando, a tempo, etc.

Pero esas no son las únicas, localmente un compositor puede añadir sus propias dinámicas, que pueden ser explícitas como"Debes tocar solo con el dedo índice" o tan implícitas como "Triste", entonces, no hay límite.

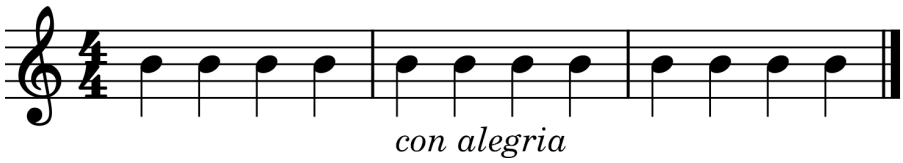
A esta práctica de escribir expresiones en la partitura se le conoce como textos de expresión, un texto de expresión funciona igualmente que los textos que ya conocemos. Se coloca sobre o debajo de una figura musical, y tiene un efecto inmediato a partir de esa figura.

Por ejemplo, algunos ejemplos que se podrían ver de textos de expresión serían los siguientes:

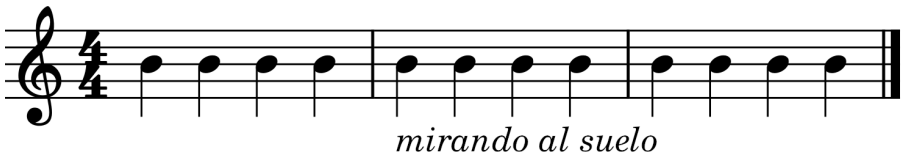
- Tocar con lamento:



- Tocar con alegría (se interpreta similar al allegro, pero sin cambiar la velocidad)



- Tocar mirando al suelo (Si...)



Entonces, los textos de expresión se usan, cuando la emoción o actividad es tan específica, que no existe un símbolo determinado para tal función.

Cada compositor es libre de incluir o inventar todos los textos que crea necesarios para que se pueda describir una correcta interpretación de su obra.

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

Una Vida más teórica

Séptima Parte

Esta parte del libro continúa siendo una adaptación de los artículos de

Arnold Dolmetsch

Su versión original puede encontrarse en:

https://www.dolmetsch.com/theoryintro.htm

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

30. La naturaleza de la tonalidad

En un experimento realizado por 2 psicólogos musicales(Krumhansl y Kessler) para estudiar la naturaleza de la tonalidad, se hizo escuchar a un grupo de gente un pasaje que consistía de una escala mayor o menor armónica ascendente, o una progresión armónica relacionada a esa escala.

Después de reproducir auditivamente la escala, una nota musical era tocada.

Al grupo de gente se le pidió juzgar que tan bien la nota musical encajaba en la tonalidad, este experimento arrojó las siguientes respuesta:

1. La nota más importante de la escala es la tónica
2. A esta, le siguen el tercer y quinto grado de la escala
3. A esta le siguen los demás grados de la escala
4. A esta le siguen las notas que no son de la escala.

Este es uno de los múltiples experimentos que se llevaron a cabo para crear el algoritmo Krumhansl-Schmuckler, este algoritmo permite encontrar la tonalidad de cualquier pasaje musical arbitrario. Para identificar la tonalidad de cualquier pasaje el algoritmo sigue los siguientes pasos:

1. Se cuentan todas notas del pasaje musical
2. Se asigna cada nota a un grupo de 12 notas (las 12 notas musicales)
3. Este grupo de 12 notas se compara con la prioridad de las 12 notas de la escala mayor de Do
4. El proceso se repite para compararlo con todas las escalas mayores y menores armónicas posibles
5. Si existe una correlación positiva considerable, se define que esa es la tonalidad del pasaje

Los resultados que este algoritmo obtiene, refleja el experimento mencionado al inicio de este capítulo. El algoritmo parece ser 85% correcto, parece que sentimos la tonalidad de la misma manera

Sorprendentemente, hay muchos trabajos teóricos del siglo 18 que indican que una escala produce una sensación o características únicas en el ser humano. Por ejemplo, la escala de Do mayor puede producir alegría, y la escala de Re menor, puede producir tranquilidad, a pesar de ser intervalicamente la misma.

Existe entonces, innatamente, una capacidad humana de reconocer ciertos aspectos armónicos de la música.

La manera en la que los músicos definimos este sistema se conoce como tonalidad, poco a poco se descubrió y se concretó antes del siglo 18, y se basó en la construcción de un contexto armónico que se relacionan entre sí, empezando por la tónica, los grados, las triadas, acordes, etc.

A conjunto de notas de la tonalidad se le conocen como notas armónicas, y al conjunto de notas que no son de la tonalidad se le conocen como otras no armónicas

A partir del siglo 18 para adelante, el músico empeño su esfuerzo en definir maneras en las que se pueden usar notas no armónicas dentro de una tonalidad. Armonía.

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

30.1. La Música "Tonal"

La definición más estricta de "música tonal" es la de aquella música basada en los principios de relaciones tonales o armónicas, posiblemente podemos reducir esa definición al uso de la relación entre las funciones tonales tónicas, dominantes y subdominantes, que proveen la necesidad y el mecanismo para la resolución a la tónica.

Esta regla no es general, por ejemplo, la música quartal podrá tener un centro tonal, pero no es música tonal.

La música modal tiene un centro tonal, pero estrictamente hablando no es música tonal, porque sus reglas armónicas se basan en las relaciones de la tonalidad perteneciente a cada modo, en lugar de la relación tónica-dominante-subdominante (de hechos, algunos modos no tienen esta relación en absoluto)

Cuando se libera a la armonía de este grupo de reglas, y de un centro tonal, se obtiene la música atonal, que a lo largo de su desarrollo puede tener uno o dos centros tonales, pero se evitan otras relaciones, para evitar que se vuelva música tonal.

Entonces, la música puede ser atonal o tonal, no hay ningún punto en el medio

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

31. Los Modos

A estos se les conoce como “modos griegos”, no hay ninguna evidencia de que los modos que usamos en la actualidad fueron remotamente usados por los griegos.

Sin embargo estamos seguros de que los modos y su evolución, se originan del trabajo de un grupo de teóricos musicales medievales. Estos teóricos creían estar redescubriendo el trabajo de los antiguos griegos, pero en muchos detalles, malinterpretaron lo que los antiguos griegos o comentadores posteriores escribieron respecto a esto.

En particular, los griegos realizaban sus tetracordios en la base de que eran series de notas descendentes, mientras los teóricos medievales pensaban que las series de notas eran ascendentes.

Por esta razón, es un error pensar en los modos, al menos en esta discusión, como construcciones de los antiguos griegos, en su lugar, se les debe dar el crédito a los teóricos medievales.

Los modos tienen múltiples etapas de evolución, sin embargo, y por simplicidad y utilidad, se explicarán los modos de la manera como son usados en la actualidad:

- Los modos pueden empezar en cualquier grado de cualquier escala mayor, siempre y cuando la secuencia de intervalos entre las notas siguientes se preserve, y preserve el “color” de cada modo.

En total existen 7 modos, uno por cada grado de la escala mayor, su asociación es la siguiente:

- Jónico: primer grado
- Dórico: segundo grado
- frigio: tercer grado
- Lidio: cuarto grado
- Mixolidio: quinto grado
- Eólico: sexto grado
- Locrio: séptimo grado

Y el proceso para obtener uno de estos modos es el siguiente:

- Selecciona una escala mayor sobre la que quieres construir el modo (Por ejemplo: Do mayor)
- Obtiene los grados pertenecientes a dicha escala (Do,Re,Mi,Fa,Sol,La,Si)
- Escoge un grado par obtener el modo (por ejemplo, cuarto grado, lidio)
- El modo empieza en el cuarto grado, y termina en el cuarto grado (Fa, Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa)
- El modo se escribe en la misma armadura que su escala mayor de donde se origina, entonces como do mayor no tiene armadura, Fa lidio, tampoco tiene armadura.
- ¡Listo!

Y uno se pregunta ciertas cosas, como por ejemplo:

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

31.1. La Diferencia Entre una Escala y un Modo

La escala de por sí, es una serie de sonidos ordenados de manera ascendente y descendente, los modos, mientras pueden escribirse como una escala, funcionan más como aquello que da vida a la escala, los modos, funcionan similarmente a la tonalidad. Lo que nos lleva a preguntarnos...

31.2. La Diferencia entre la Tonalidad y el Modo

Las escalas musicales, mayor y menor, tienen tonalidad. Los modos, por otro lado, tienen modalidad.

Una escala, en el sistema occidental, tiene un "CENTRO TONAL" que nuestro oído percibe y se inclina a escuchar. La sensible (séptimo grado) empuja a nuestro oído hacia la tónica de la escala, de nuevo, y como se mencionó antes, la tonalidad tiene una relación de tónica-dominante-subdominante que nosotros, como seres humanos, podemos percibir.

Esta sensación, de reposo y tensión, no existe en la modalidad... al menos, no de la misma manera.

En la música modal, no existe un "CENTRO TONAL" que nuestro oído deduce, lo que existe, es un "CENTRO TONAL" que el compositor FUERZA. Este centro tonal puede ser cualquier modo que al compositor le plazca, la tendencia de tener una tensión y reposo puede ser similar a la tonalidad, por ejemplo el modo jónico y la tonalidad mayor comparten esta tendencia. Pero en otros casos, esta sensación es casi inexistente, por ejemplo, el modo locrio.

Esta manera de pensar, de forzar, de tener que crear reglas, evadir otras reglas, y simplemente pensar fuera de la caja, es la que da el sonido, o intención característica a la música modal, cada modo posee un carácter, ya que mientras la música tonal usa una "gravedad" que ya tiene de por sí, en la música modal, se modifica o crea esta gravedad, a gusto.

31.3. Los Colores

Se dice, y con razón, que la escala mayor suena alegra, mientras la escala menor suena triste. Aunque el autor no comparte esta opinión, en el caso de los modos, se dice que cada modo tiene un "color" distinto. Se usa el término color como reemplazo de la palabra emoción. Cada modo produce una emoción distinta en cada música, y es trabajo nuestro, averiguar qué color asignar a cada modo.

31.4. La mezcla modal y tonal

La historia musical demuestra que en un punto de ella (alrededor del siglo 17) la modalidad adquiere un sentido revolucionario, poco a poco los compositores le den la espalda a la tonalidad y empiezan a usar la modalidad, creando escalas nunca antes vistas, y progresiones de acordes nunca antes vistos, algo nuevo en el oyente que se usa hasta el día de hoy, otros incluso dejaron de usar modalidad creando lo que se conoce como dodecafonismo, que este libro, por suerte, no explica.

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

32 Modulación

Se conoce como modulación, al cambio que ocurre de una tonalidad/modalidad a otra, en una obra musical.

Al cambiar la tonalidad/modalidad también cambia las relaciones que existían entre las múltiples notas de la tonalidad/modalidad.

Existen múltiples tipos de modulación. Algunas de estas son:

- ***Modulación Paralela:*** Cambio de una tonalidad/modalidad a otra donde la tónica se mantiene. (Re Mayor a Re menor, Do lidio a Do mixolidio)
- ***Modulación Relativa:*** Cambio de una tonalidad/modalidad a otra donde la armadura se mantiene y el centro tonal cambia. (Sol Mayor a Mi menor, Fa lidio a Sol mixolidio)
- ***Modulación enarmónica:*** No hay ningún cambio audible de la tonalidad(ni del centro tonal), pero las notas cambian de nombre por su equivalente armónico. Esta modulación no es total y solo se usa para reinterpretar las notas de la tonalidad(Mi mayor a Fab mayor, Si jónico a Dob jónico)
- ***Modulación directa:*** Cambio de una tonalidad/modalidad a otra, con una armadura y centro tonal diferente.

La pregunta que uno s e debe de hacer, es, en qué momento ocurre una modulación. Esta habilidad ocurre con el tiempo.

La manera de aplicar estas modulaciones puede venir en diferentes formas.

- ***Modulación directa:*** No hay preparación para la modulación, en el compás 41 se está en una totalidad, en el compás 42 se está en otra distinta.
- ***Modulación en fraseo:*** Ocurre en medio de 2 frases musicales, la primera frase termina en una tonalidad/modalidad, y la segunda frase empieza en otra.
- ***Modulación por notas comunes:*** Cuando ambas tonalidades sobre las que se quiere modular tienen notas en común, se forma un campo armónico sobre estas notas, y se coloca este campo entre ambas tonalidades para lograr una modulación más suave y fluida. Otro nombre para este tipo de modulación es modulación por acorde pivote.
- ***Modulación por nota común:*** Cuando ambas tonalidades no comparten tantas notas en común, se selecciona solo una nota en común y se la extiende/repite para que actúe como un puente entre ambas tonalidades/modalidades. Usualmente solo esta nota se toca antes de que la música continúe en una nueva tonalidad.
- ***Modulación secuencial:*** Toda la estructura, los acordes, la melodía y el ritmo se mantiene, solo se cambia la tonalidad, como si la música se hubiera elevado un tono, o bajado 3 tonos. Teóricamente similar a una transposición
- ***Modulación transitoria:*** Término referido a una modulación cuya tonalidad objetiva no es clara, o no es bien definida, o es muy corta.

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

33. Transposición

A diferencia de la modulación, que es el cambio de una tonalidad/modalidad a otra, la transposición es agarrar una obra musical por completo, y "subirle" o "bajarle" uno o más semitonos.

La transposición es útil cuando un instrumentista no se siente cómodo con un rango de notas, o su instrumento es incapaz de tocar el rango de notas que la obra original requiere. Por ejemplo, el cantante a la que la canción le queda "muy aguda" o "muy grave", en ese caso, se realiza la transposición.

Hay distintas maneras de transposición, algunas más útiles que otras, las que se expondrán ahora serán:

- ***Transposición por octava:*** Esta es la transposición más fácil, consiste en "subir" o "bajar" una octava (Véase intervalo de octava en este libro)
- ***Transposición por armadura:*** Consiste en subir o bajar una pieza de música por un intervalo que no sea la octava, en cuyo caso, las notas, las accidentales y la armadura musical cambiarán.
- ***Transposición por clave:*** Se usa cuando no se quiere volver a escribir las figuras musicales, solo se cambia la cale musical por otra, las notas se mantienen, las accidentales y la armadura cambian.

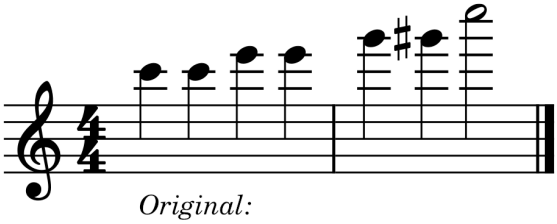
Entonces veamos los motivos principales por los que a alguien se le ocurriría realizar el complicado proceso de transposición:

- ***Para que la música se lea más fácilmente:*** Cuando una pieza musical hace uso excesivo de líneas adicionales, se usa la transposición por octava, para de este modo, reducir la cantidad de líneas adicionales que la música lleva.
- ***Para que la música se toque más fácilmente:*** Cuando una pieza musical no se ajusta demasiado al rango de un instrumento, pero si se ajusta a la clave que el instrumento usa, se usa la transposición por armadura, de este modo el intérprete se mantiene con la clave musical a la que está acostumbrado a tocar, y la pieza musical entra dentro de su rango.
- ***Para que la música sea tocada por otro instrumento:*** Cuando se intenta ejecutar piezas musicales que tienen un rango muy distinto al de nuestro instrumento (Por ejemplo, tocar una pieza de guitarra en bajo eléctrico), se necesita no solo cambiar la armadura y las otras, también se requiere cambiar la clave musical. Esta es la transposición más compleja, e incluso puede categorizarse como un "arreglo musical"

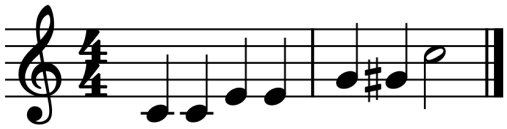
Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

Los pasos para realizar estos 3 tipos de transposición son los siguientes

- Para realizar la transposición por octava, simplemente se sube o baja una octava a toda la pieza musical:



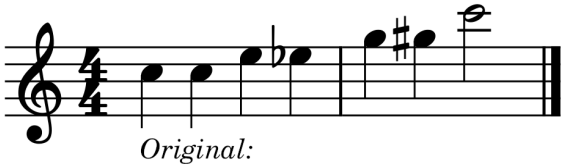
Original:



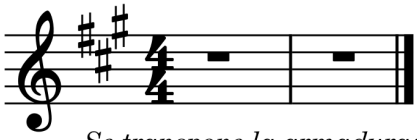
Transpuesto 2 octavas hacia abajo:

Para realizar la transposición por armaduras se realizan 3 pasos, supongamos que queremos transponer una pieza de Do mayor, a La mayor.

1. Se transpone la armadura (De Do mayor a La mayor, La mayor tiene 3 sostenidos en su armadura)

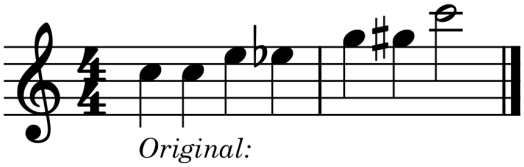


Original:

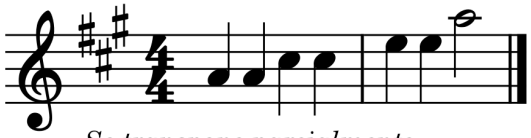


Se transpone la armadura:

2. Se transponen las notas el intervalo requerido (De Do a La hay una tercera descendente, todas las notas se transponen una tercera descendente, sin importarnos las notas accidentales todavía) Do se vuelve La, Mi se vuelve Do, Sol se vuelve Mi, etc.

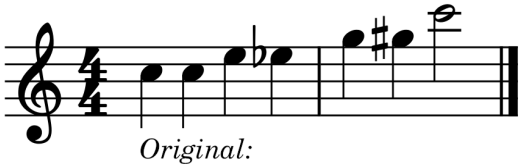


Original:

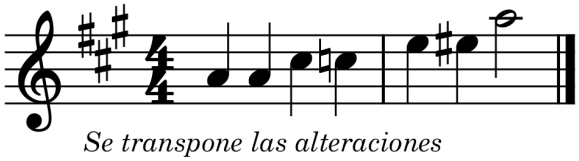


Se transpone parcialmente las notas:

3. Se transponen las alteraciones accidentales, si en el original se tenían alteraciones que subían o bajaban la nota un semitono, en la transposición se debe reemplazar por una alteración que tenga el mismo efecto(En el original, Mi se convertía en Mi bemol, bajando un semitono. En la transposición, Do# se convierte en Do natural, bajando un semitono):



Original:

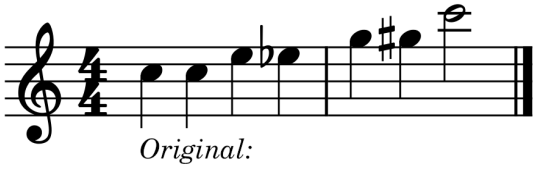


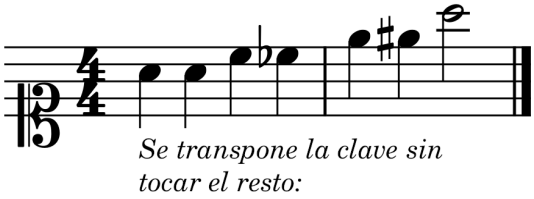
Se transpone las alteraciones accidentales:

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

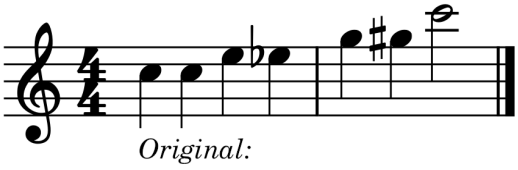
Para realizar la transposición por clave, se realizan 3 pasos, supongamos que queremos transponer una pieza de Do mayor, a La mayor.

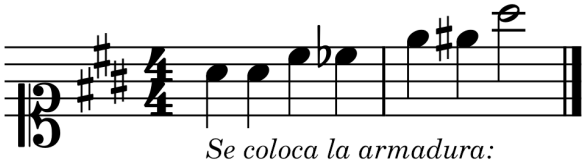
1. Se calcula sobre qué línea o espacio cae la tónica, y se busca una clave música que tenga esa línea o espacio ya transpuesto (En Do, el tercer espacio es Do, necesitamos una clave musical en la que el tercer espacio sea La. Esa clave es la clave de Do en primera línea)



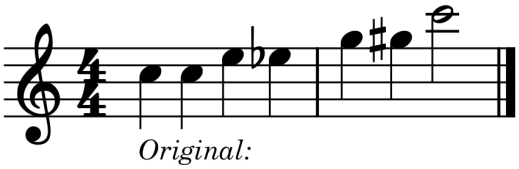


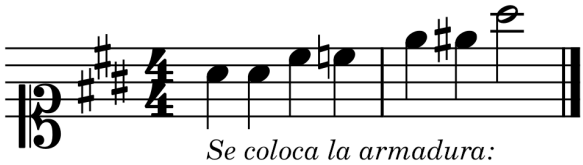
2. Se coloca la armadura de la nueva tonalidad (La mayor)





3. Se corrigen todas las alteraciones accidentales necesarias (En el original, Mi se bajaba medio tono a mi bemol, en la transposición, tenemos Do# en la armadura, se debe reemplazar el Do bemol (que le baja 2 semitonos a Do#) por un Do natural (que la baja medio tono))





La utilidad de la transposición por clave era evidente en la antigüedad, la tinta era cara, el papel también, no había métodos de imprenta adecuados. Hoy el proceso para realizar este, y los demás tipos de transposición es digital. ¡Apretando unos botones, se puede transponer una pieza, imprimirla y fotocopiar de nuevo!

¡Que bueno es vivir en el futuro!

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

Una Vida más armónica

Octava Parte

Porque una sola línea melódica, era muy fácil

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

34. Los Acordes

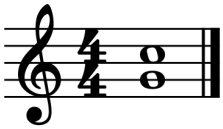
Los acordes son la EJECUCIÓN y/o percepción de 3 notas simultáneas o más. Bueno, efectivamente, un acorde de 3 notas es conocido como triada, un acorde de 4 notas es conocido como tétrada, uno de 5 notas es conocido como quintillada, aunque generalmente en la música solo se usan triadas y tétradas

> *¿Y los acordes de 2 notas? Esos acordes son conocidos como "Diadas", algunas personas dicen que una diada y un intervalo son lo mismo. Teóricamente esto es incorrecto. Una diada es la ejecución de 2 notas, un intervalo es la distancia entre ambas notas. El problema es que una diada carece de información armónica necesaria como para ser considerada un "acorde".*

Tríada, tétrada, etc, esa es la CANTIDAD de notas del acorde. Pero además de tener cantidad, un acorde tiene CALIDAD. *Por ejemplo, un acorde puede ser mayor, menor, disminuido, con séptima, etc, avanzaremos la calidad del acorde poco a poco.*

34.1. La ¿Diada?

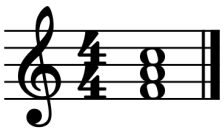
Una diada es la ejecución/percepción de 2 notas simultáneas. No es considerado un acorde porque no provee suficiente información por sí solo. ***Una diada es la ejecución simultánea, es decir, "tocar" esas 2 notas a la vez.*** Al percibir ambas notas estamos tocando una diada, no un intervalo. (***http://openmusictheory.com/intervals.html***)



Por ejemplo, entre Do y Sol tenemos un intervalo de cuarta justa. ***Al tocar Do y Sol estamos tocando la diada de Sol y Do***, las diadas surgen de casos específicos y no son tan usadas en la armonía.

34.2. La Triada

Una triada es la ejecución/percepción de 3 notas, o 2 intervalos,de manera simultánea. *Este es el tipo de acorde más usado.* Una triada comúnmente está construida de 2 intervalos de tercera construidos uno sobre otro.



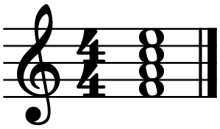
Por ejemplo, *tenemos 3 notas que se ejecutan simultáneamente, Fa, La, Do.* Este es un acorde triada. ***Está construido por la superposición de 2 intervalos de tercera.*** *De Fa a La es 3ª mayor, de La a Do es 3ª menor.* Aunque esta no es la única manera de construir una triada. Pronto veremos por qué.

> *Una triada generalmente está construida por una nota fundamental, un intervalo de quinta de la fundamental, y un intervalo de tercera de la fundamental.*

34.3. La Tétrada

Si una triada es la ejecución/percepción de 3 notas, ***una tétrada, es la ejecución/percepción de 4 notas, o 3 intervalos, de manera simultánea.***

La manera más común de construir una tétrada, es añadiendo una nota extra a una triada. Igualmente, *una manera poco común de obtener una triada, es quitando una nota a una tétrada.* La tétrada se construye comúnmente añadiendo un intervalo de tercera a una triada.



Por ejemplo, ***si se añade una tercera a la nota superior de la triada anterior, se obtiene la nota Mi (De Do a Mi es 3ª Mayor).*** Entonces, la tétrada está construida por intervalos de tercera superpuestos *(Fa, La,Do,Mi)*, es decir, uno sobre otro. Esta no es la única manera de construir una tétrada.

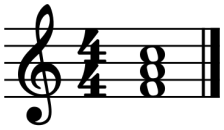
> ☼ *Una triada es un acorde de 3 notas, una tétrada es un acorde de 4 notas. Si le añadimos una nota extra en una triada, se convierte en una tétrada. Y si le quitamos una nota a la tétrada, se convierte en triada.*

34.4. La Estructura de un Acorde

Un acorde puede construirse por la superposición de terceras... ***Lo más acertado es decir que un acorde se construye por la superposición de intervalos.***

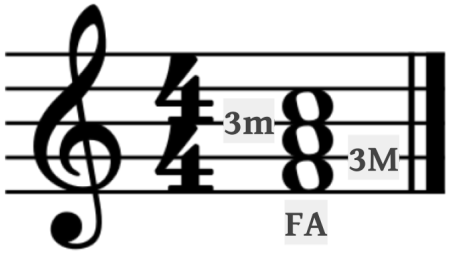
Los acordes más comunes están hechos por superposición de intervalos de tercera uno sobre otro. Pero a lo largo de una vida musical, uno se va dando cuenta que *esta manera de construir acordes por terceras es tediosa y poco efectiva.*

Tomemos como ejemplo el siguiente acorde:



El acorde está formado por la superposición de una 3ª mayor (Fa-La) y una 3ª menor (La-Do), *entonces, una manera de representar la fórmula del acorde sería: 3 Mayor + 3 menor, empezando en Fa. (3M, 3m)*

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical



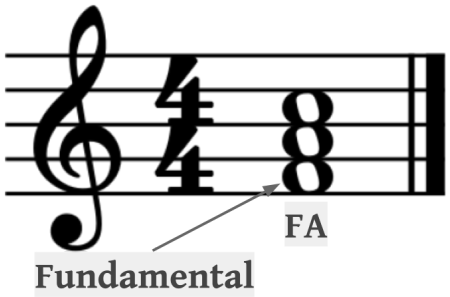
Bueno, esa es la manera de construir los acordes por superposición de terceras... ¿El problema?. *Nadie construye acordes complejos así. No es una manera tan abstracta de representar la estructura de un acorde.*

Primero debemos entender lo siguiente. **Un acorde tiene una nota NOTA FUNDAMENTAL.**

¿Cuál es la fundamental del acorde? Simple, la fundamental es la nota que da el nombre al acorde. ***Una escala tiene una Tónica, esa nota da el nombre a la escala. Un acorde tiene la FUNDAMENTAL, esa nota da el nombre al... acorde.***

> *Algunas personas confunden estos conceptos, y se refieren a la fundamental del acorde como "tónica del acorde". El acorde no tiene tónica, tiene fundamental.*

En el caso del acorde que estamos analizando, la fundamental es Fa. El acorde es el acorde *(mayor, menor, aumentado, etc.)* de Fa.



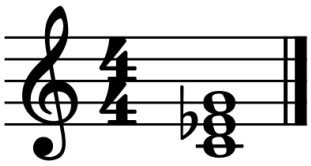
Calculamos los intervalos que se forman desde la nota fundamental a las demás notas del acorde:

- De Fa a La es tercera mayor (3)
- De Fa a Do es quinta justa (5)

Y la estructura del acorde se puede representar así: F, 3, 5.

Alternativamente, también se puede representar así: 1,3,5. "1" es la fundamental, "3" la tercera mayor de la fundamental y "5" es la quinta justa de la fundamental.

Entonces, si vemos la fórmula "F,b3,5" o "1,b3,5", sabemos que el acorde está compuesto por la Fundamental(1), la tercera MENOR de la fundamental(b3), y la quinta justa de la fundamental(5).



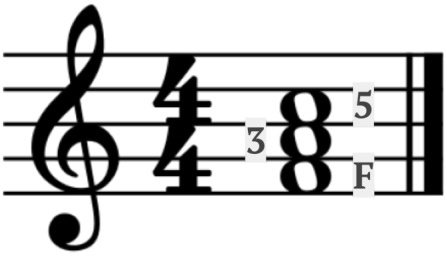
- De Do a Mib es tercera menor (b3)
- De Do a Sol es quinta justa (5)
- La estructura del acorde (Do, Mib, Sol) es F, b3 5.

☼ *Podemos cambiar la fundamental por otra nota que no sea do, y construir un acorde con estructura F, b3, 5 sin problemas*

Si nos piden la "quinta" del acorde, nos están pidiendo a la quinta de la fundamental, lo mismo ocurre con la "tercera" del acorde.

Estamos usando el sistema numérico que usamos con intervalos... para construir acordes.

Entonces, ya podríamos sacar la estructura de diversos acordes, basándonos en su fundamental y en los intervalos entre la fundamental y las demás notas.



Ahora... nuestro único dilema es... ***¿Cómo rayos adivino cuál es la fundamental?.***

Todo a su tiempo, primero veremos qué tipos de acordes existen y cómo construirlos. Y luego ya veremos cómo identificarlos.

35. Las Triadas

Un acorde tiene cantidad, una nota fundamental, y calidad. Lo que le da el nombre al acorde es la nota fundamental (Acorde de Sol, Acorde de Mi, etc.), combinada con la calidad (mayor/menor/etc..)

Los acordes triadas más elementales están compuestas de la Fundamental, su tercera y su quinta; por ejemplo: F,3,5, o lo que es lo mismo, 1,3,5.

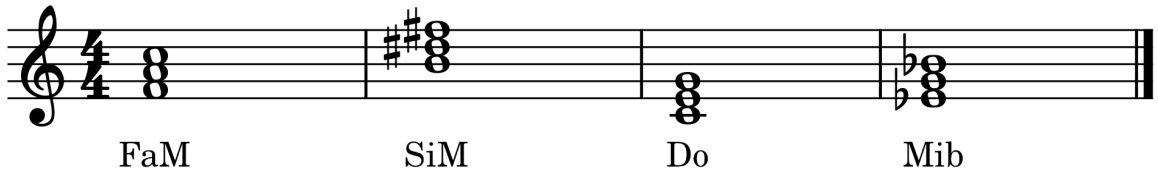
Dicho esto, los acordes de 3 notas más conocidos llevan la siguiente estructura y nomenclatura:

- ***Acorde Mayor:*** Su estructura interválica es **F,3,5, *es un acorde mayor porque la tercera del acorde es mayor.*** La otra manera de construir un acorde mayor es por la superposición de 2 intervalos: 3ª Mayor y 3ª menor.

  Cuando decimos "Acorde de Sol" y no especificamos si es mayor, menor, etc.. se sobreentiende que es un acorde mayor.

  La manera más corta de nombrar un acorde mayor, es solo nombrar su fundamental. S*i se dice: "Los acordes son La, Re#, Fa", se está implicando que los acordes son La mayor, Re# Mayor y Fa Mayor.* Alternativamente, se puede poner una "M" mayúscula después de la fundamental. DoM = Do mayor. *Aunque generalmente se ignora la "M"*

  Algunos ejemplos de acordes mayores y sus nomenclaturas son:



Como un ejercicio, se puede verificar que los intervalos de los acordes ejemplo son "F, 3, 5"

- ***Acorde menor:*** Su estructura interválica es: **F, b3, 5. *Es un acorde menor, porque la tercera del acorde es menor (b3).*** La otra manera de construir un acorde menor es por la superposición de 2 intervalos: 3ª menor y 3ª mayor.

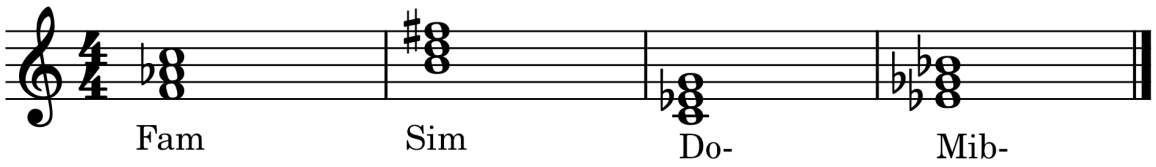
  Para hacer referencia a un acorde menor, se debe especificar que es menor. Por ejemplo, se debe decir "El acorde de Fa# menor"

  La manera más corta de nombrar un acorde menor, es nombrar su fundamental, seguida del símbolo menos "-", o seguida de una "m" minúscula. Dom = Do menor; Do- = Do menor.

  Otra manera poco común es usar "min" en lugar de "m".

  Algunos ejemplos de acordes menores y sus nomenclaturas son:

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical



Como un ejercicio, se puede verificar que los intervalos de los acordes ejemplo sen "F, b3, 5"

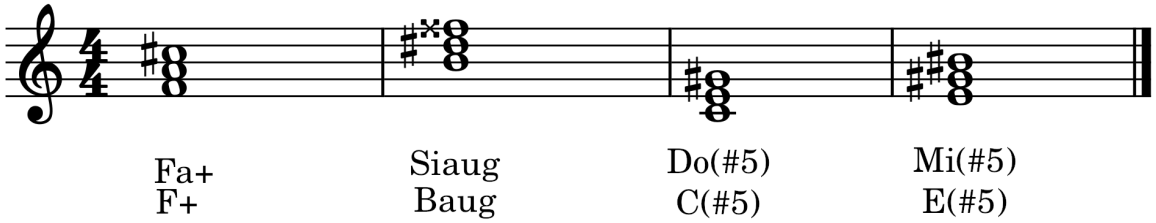
- ***Acorde aumentado:*** Su estructura interválica es**: F,3,#5.** ***Es aumentado porque la tercera es mayor y la quinta es aumentada.***

  La manera correcta de nombrar este tipo de acorde es añadiendo un "+" después del nombre de la fundamental. Do + = Do aumentado.

  Otra manera más contemporánea de nombrarlo es añadir un "aug" después del nombre de la fundamental. Sol aug =Sol aumentado.

  Y otra manera más "interválica" de nombrarlo es añadir un "(#5)", indicando que la quinta está aumentada, después del nombre de la fundamental. Mi(#5) = Mi aumentado.

  Algunos ejemplos de acordes aumentados y sus nomenclaturas son:



Como un ejercicio, se puede verificar que los intervalos de los acordes ejemplo son "F, 3, #5"

- ***Acorde disminuido:*** Su estructura interválica es: F, b3, b5. ***Es aumentado porque la tercera es menor y la quinta disminuida.***

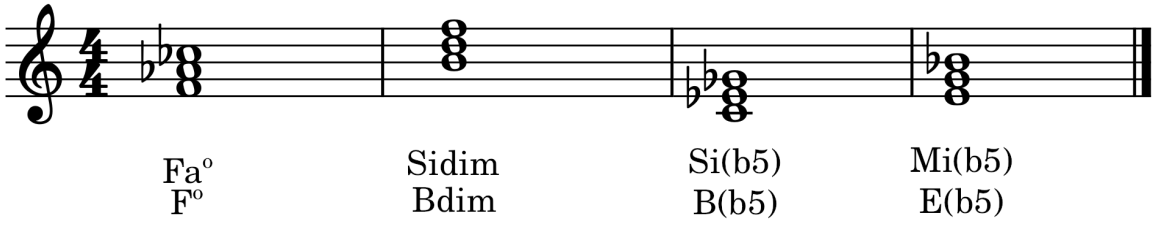
  La manera correcta de nombrar este tipo de acorde es añadiendo un "º" después del nombre de la fundamental. Domº = Do disminuido.

  Otro modo de nombrar este acorde es añadiendo un "dim" después del nombre de la fundamental. Sol dim= Sol disminuido.

  Y otra manera más "interválica" de nombrar el acorde, es añadir "(b5)", indicando que la quinta está disminuida, después del nombre de la fundamental. Mi(b5) = Mi disminuido.

  Algunos ejemplos de acorde aumentados y sus nomenclaturas son:

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical



Como un ejercicio, se puede verificar que los intervalos de los acordes ejemplo son "F, b3, b5"

Los acordes mayores y menores son de más uso, les sigue el acorde disminuido, y por último el acorde aumentado. El acorde aumentado es el de menos uso.

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

36. Las Tetradas

Los acordes tetradas más elementales están hechos de una Fundamental, una tercera, una quinta y una séptima. Por ejemplo: F,3,5,7, o lo que es lo mismo, 1,3,5,7.

Como se podrá notar, la única diferencia entre las triadas elementales, y las tétradas elementales, es que ***las tetradas contienen la séptima del acorde; esa es la razón por la que a estos acordes de tétrada elementales se les llama Acordes con séptima.***

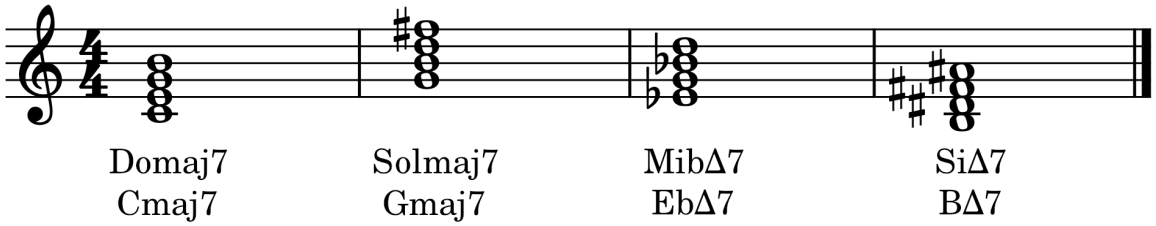
Dicho esto, los acordes de 4 notas más conocidos llevan la siguiente estructura y nomenclatura:

- ***Acorde Mayor con séptima mayor:*** Su nombre lo dice todo, lleva la estructura de un acorde triada Mayor, con una séptima mayor añadida. Entonces s***u estructura interválica es: F,3,5,7. Es acorde mayor porque la tercera es mayor, es acorde mayor con séptima mayor porque la séptima es mayor.***

  La manera de nombrar un acorde mayor con séptima mayor es añadir una "maj7" después de la fundamental. Do Maj7 = Do mayor con séptima mayor.

  Otra manera más contemporánea de nombrar a estos acordes, es usando un signo parecido a un triángulo en lugar de "maj". Do∆7 = Do Mayor con Séptima Mayor.

  Algunos ejemplos de acordes mayores con séptima mayor y sus nomenclaturas son:



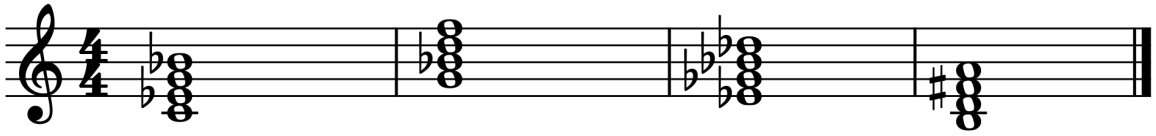
- ***Acorde menor con séptima menor:*** Es una triada menor combinada con una séptima menor(b7). Entonces, su estructura interválica es: **F,b3,5,b7.** ***Es acorde menor porque la tercera es menor, y es acorde menor con séptima porque la séptima es menor.***

  La manera de nombrar un acorde menor con séptima se añadirá un "7" después de un acorde menor. Dom 7 = Do menor con séptima menor. Sol-7 = Sol menor con séptima menor.

  Hay que tener cuidado porque ***si hablamos de intervalos, "7" significa séptima mayor. Pero si hablamos de nombres de acordes, "7" significa séptima menor, y "maj7" se usa para la séptima mayor. Este es un punto de confusión al inicio.***

  Algunos ejemplos de acordes menores con séptima menor y sus nomenclaturas son:

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

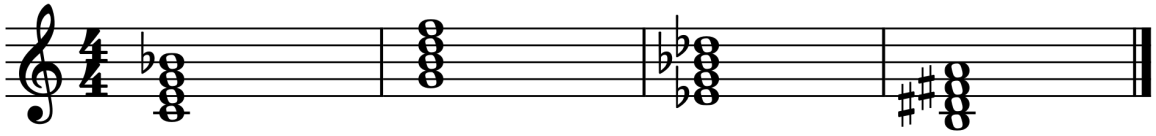


Dom7 Solm7 Mib-7 Si-7
Cm7 Gm7 Eb-7 B-7

- ***Acorde mayor con séptima menor: Una triada mayor combinada con una séptima mayor. Su estructura es: F,3,5,b7.***

  Su nomenclatura es la fundamental seguida de un "7". Por ejemplo: Do7 = Do mayor con séptima menor. A este tipo de acordes se les conoce como acordes de dominante. Pronto veremos por qué.

  Algunos ejemplos de acordes mayores con séptima menor y sus nomenclaturas son:

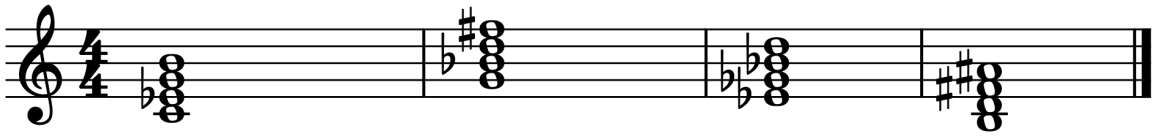


Do7 Sol7 Mib7 Si7
C7 G7 Eb7 B7

- ***Acorde menor con séptima mayor: Aunque poco común, es teóricamente posible obtener un acorde menor combinado con una séptima mayor. Su estructura es : F, b3, 5, 7.***

  Su nomenclatura es el nombre del acorde menor, seguido de un "(maj7)" o un "Δ7". Por ejemplo: Dom(maj7) = Do-Δ7= Do menor con séptima mayor.

  Algunos ejemplos de acordes menores con séptima mayor y sus nomenclaturas son:



Dom(maj7) SolmΔ7 Mib-Δ7 Si-maj7
Cm(maj7) GmΔ7 Eb-Δ7 B-maj7

- ***Acorde aumentados/disminuidos con séptima mayor/menor/disminuida:***

  Como ya sabemos, un acorde con séptima es simplemente añadir una séptima a una triada y modificar ligeramente el nombre del acorde.

  Podemos hacer lo mismo con acordes aumentados y disminuidos, por ejemplo si añadimos una séptima mayor a los acordes aumentados y disminuidos obtenemos lo siguiente:

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

- **Ac. Aumentado con 7ª mayor:** Su fórmula es F,3,#5,7. Su nomenclatura: Do+maj7, Doaug(maj7).

  La manera interválica de nombrarlo es nombrar primero la séptima y luego la quinta. Por ejemplo: Domaj7(#5)

- **Ac. Disminuido con 7ª mayor:** Su fórmula es F, b3, b5, 7. Su nomenclatura: Doºmaj7. Otra nomenclatura es Do(dim)Δ7, y por último Dom(maj7)(b5).

También podemos combinar la séptima menor con los acordes aumentados y disminuidos:

- **Ac. Aumentado con 7ª menor:** Su fórmula es F,3,#5,b7. Su nomenclatura: Do+7, Do Aug7. La manera intervalica de nombrarlo es nombrar primero la séptima y luego la quinta. Por ejemplo: Do7(#5)

- **Ac. Disminuido con 7ª menor:** Su fórmula es F, b3, b5, b7. Este acorde es especial, recibe una nomenclatura especial: Doø , El símbolo "ø" es exclusivo de este acorde, este acorde es conocido como acorde de séptima "semidisminuido". Otra nomenclatura de este acorde es Do-7(b5).

- **Ac. Disminuido con 7ª disminuida:** Este es un acorde especial, la 7ª disminuida solo se usa con este tipo de acorde. Su fórmula es: F, b3, b5, bb7. Su nomenclatura es: Doº7 (Do disminuido con séptima disminuida). Otra nomenclatura es Do (dim)7. Es muy usual confundir la nomenclatura del acorde de séptima disminuido y el acorde de septima semidisminuido.

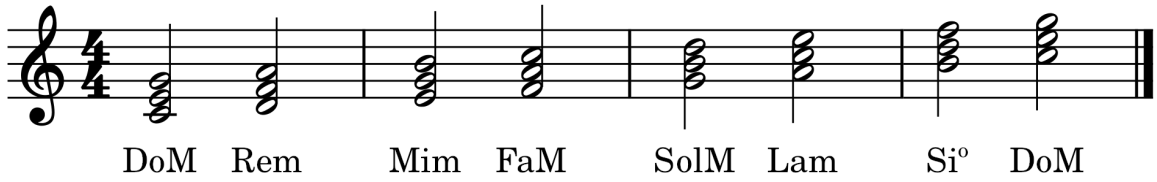
Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

37. Armonizando la escala Mayor

Recordemos, este es un libro de teoría musical. Para adentrarse más en estos conceptos se necesita un libro, escuela o profesor de armonía especializado. Sin embargo aquí un pequeño adelanto.

Si creamos acordes por terceras basándonos en la escala mayor, por ejemplo en la escala mayor de Do, tendríamos el primer acorde: Do, Mi, Sol, el segundo: Re, Fa, La, etc.

Si deseamos escribir esto en el pentagrama obtendremos los siguientes acordes:



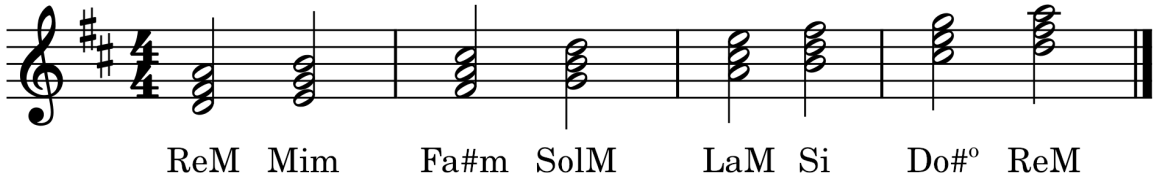
Los acordes que obtenemos de la escala mayor de Do, son Do Mayor, Re menor, Mi menor, Fa Mayor, Sol Mayor, La menor, Si disminuido y Do Mayor.

Entonces podemos hacer "trampa". Porque ya sabemos que los acordes de cada grado siguen este orden:

I ii iii IV V vi viiº VIII

El acorde del primer grado será mayor (Mayúscula), el acorde del segundo grado será menor (minúscula), el tercer grado menor, el cuarto mayor, el quinto mayor, el sexto menor y el séptimo disminuido.

Entonces, si conozco los grados de otra escala mayor. *Por ejemplo la escala mayor de Re mayor: Re, Mi, Fa#, Sol, La, Si, Do#. Puedo usar los grados de la escala mayor para formar acordes. El primer grado de Re mayor es Re, el acorde del primer grado es mayor.* ***El primer acorde de la escala de re mayor es el acorde de Re mayor, el segundo es Mi menor, el tercero es Fa# menor, el cuarto es Sol mayor, el quinto es La mayor, el sexto es Si menor, y el séptimo es Do# disminuido.*** ¿Se puede comprobar esto? Si:



Podemos realizar lo mismo con cada escala mayor. Es un pequeño atajo que se ve en armonía.

También se puede armonizar una escala incluyendo sus séptimas, dejemos eso a un libro especializado de armonía.

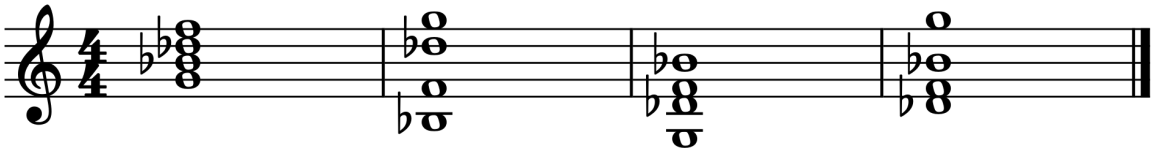
Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

38. La inversión de acordes

Este igual es un concepto armónico, que es más importante al analizar partituras. ***El concepto es que si tenemos Do, Mi y Sol (Do mayor), y tenemos Mi, Sol Do... es lo mismo que Do mayor. De hecho, cualquier orden de Do Mi y Sol es considerado como Do Mayor. A estas diversas disposiciones de acordes, se las conoce como inversiones.*** Para detectar una inversión se debe de amaestrar los intervalos. ¿Ahora se entiende por qué construir acordes por terceras es tan dañino?

Como un ejemplo, todos estos acordes son Do mayor:

Todos estos acordes son el acorde de Sol-7(b5)



Si alguien creyó que se desharía de los intervalos... se equivocó. Terrible, pero se debe recordar que esto es un adelanto armónico. Toma tiempo aprender esto. Todo a su momento.

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

Una Vida más creativa

Novena Parte

Porque las risas y jolgorios las producimos nosotros,

los músicos.

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

39. Enlazando acordes

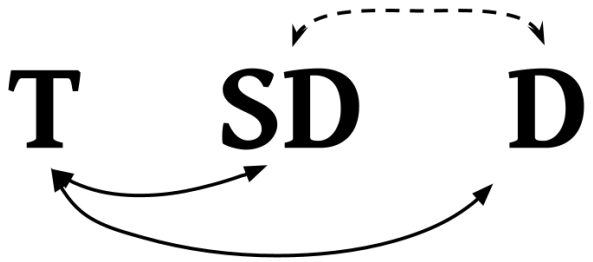
Recapitulando algunas lecciones avanzadas, tonalidad se definía como la relación entre las funciones armónicas dominantes subdominantes y tónicas.

Ahora, se debe asociar los acordes que se forman sobre la escala mayor y menor, con las funciones armónicas.

En lo más abstracto, los acordes se relacionan de esta manera:

- Tónica: III, I, VI
- Dominante: V, VII
- Subdominante: II, IV

Y ahora, hay que ver como, a otro nivel abstracto, se enlazan las funciones armónicas. Se puede ver de la siguiente manera:



¿Cómo se interpreta el gráfico anterior?

- De un acorde con función tónica (Ej:I), se puede ir y volver a una función Subdominante o Dominante (Ej:V)
- De un acorde con función Subdominante (Ej:IV), se puede ir y volver a una función Tónica.
- De un acorde con función SubDominante se puede ir a una función dominante, pero no se puede volver a la función Subdominante
- De un acorde con función dominante se puede ir y volver a una función tónica
- De un acorde con función Dominante, se puede ir a una función subdominante, pero no se puede volver a la función dominante
- Uno se puede mantener en una función el tiempo que quiera

Con esa regla, se pueden enlazar los acordes armonizados de la escala mayor y menor.

Por ejemplo: I, V, IV, II, I, IV, III, VII, IV, I

Si enlazamos los acordes anteriores en la escala de Do mayor obtenemos la siguiente progresión d e acordes: Do, Sol, Fa, Re-, Do, Fa, Mi-, Si-, Fa, Do

Dependiendo de la escuela de armonía, el gráfico, y las relaciones armónicas, pueden ser distintas.

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

40. Composicionando, Rearmonizando y más

Las reglas de composición no son obligatorias. Punto. Uno decide si seguir o no las reglas de composición de algún docente o escuela de armonía.

Las reglas de composición son recomendadas. Coma. Si a uno le gusta el estilo de composición de una persona, es altamente recomendado buscar estudios de ese compositor, que demuestre que progresiones usa, que manera de conducir a melodía tiene, que uso de la rítmica hace y como es el contrapunto de dicho compositor. Si uno desea componer como Bach, se debe entender como compañía Bach, la cantidad de libros que se dedican a eso, son incontables.

Si uno desea sonar a Michael Jackson, va a escuchar, analizar, estudiar, respirar, toda la música que Michael Jackson hizo.

Lo que nos lleva a la influencia personal. En algún punto de la vida de un músico compositor, tarde o temprano, más tarde que temprano, se desarrollará un oído y una manera de composición única, una regla que influenciará a otros músicos a estudiar cómo se compone uno mismo. Repitiendo el ciclo de composición una y otra vez.

Para ampliar el vocabulario de composición, se realiza la rearmonización, en la que, de nuevo, hay múltiples reglas para ampliar las funciones armónicas de una obra musical, existen dominantes secundarias, cambios e intercambios modales, y un incontable cantidad de recursos. El último consejo que este libro te dará respecto a la armonía es:

Si suena bien, y te gusta a ti, es música. Ya después podrás estudiar porque suena bien, con el tiempo, tendrá sentido.

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

41. Contrapunto

Esta no será una guía para usar el contrapunto, en su lugar será una introducción teórica (Por Algo El libro se llama El abc de la TEORÍA)

Antiguamente, a las notas, se les conocía como punto. El contrapunto es un término antiguo, literalmente viene del latín "punto contra punto" y si tuviéramos que traducir hoy día, sería "nota contra nota".

¿Cuál es la diferencia entre armonía y contrapunto? Armonía se enfoca en un grupo de notas de manera vertical, el contrapunto se enfoca en ellas de manera horizontal, a medida que ocurren en el tiempo.

Este término se originó en el siglo 14, aunque su práctica ya lleva unos cuantos siglos de antigüedad. La armonía empezó a evolucionar de manera muy simple, combinando 2 melodías con una melodía con otra ya establecida conocida como cantus firmus.

En el siglo 12, en Francia, esta costumbre se volvió más pronunciada, y se volvió común entre los cantantes combinar una o más melodías independientes sobre una melodía litúrgica o cantus firmus. A esta práctica se la conocía como "dechant" o "discantus". *En otros lugares se seguía la costumbre de agarrar una melodía y superponer una voz a un intervalo de distancia de tercera superior o inferior.*

Estos intentos de armonía culminaron en el siglo 14, junto a las reglas de un contrapunto ya bien definido, que se conserva hasta nuestros días

El objetivo de este nuevo contrapunto, es la integridad, y al mismo tiempo, independencia, de las melodías usadas en el contrapunto. Esto resulta en ciertas partes de tensión que se deben de resolver en reposo. Durante todo el siglo que seguía, la habilidad de los compositores de crear contrapunto floreció, y se llevó al contrapunto a tal dificultad que hoy en día es necesario leer un libro entero para entender qué rayos era contrapunto, y que rayos es ahora.

La polifonía de 2,3,4,5 voces, es un símbolo de unidad de la iglesia católica de la época, sin embargo, en el siglo 16, se puso de "moda" la monodia, negando así cada aspecto del contrapunto desarrollado hasta esa época, Handel y Bach se encargaron de desenterrarlo, y darle un último empujón para que el contrapunto quede en la mente de cada músico hasta el día de hoy.

Algunos músicos piensan que seguir este grupo de reglas aula el "talento" de cada compositor. Esas personas, por supuesto, nunca han leído un libro de contrapunto, y si lo han leído, no lo han entendido. Más que reglas, el contrapunto es un grupo de sugerencias. El contrapunto nos ayuda a asegurarnos que cada melodía fluya independientemente, pero cada músico, es tan libre de crear sus propias reglas de contrapunto, para generar un sonido local, único, y personal.

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

42 Un breve final

Del autor: Y así concluye un libro. Lo bueno de un libro de teoría musical es que se complementa con varios ámbitos, por ejemplo, rítmica, solfeo y algo de armonía y una miseria de composición.

Estos son conceptos que poco se han ido aprendiendo y conceptualizando de una manera un poco distinta. Tal vez más simple, tal vez más complicada. Pienso en este contenido como un diario de mi conocimiento. Lo bueno de la teoría es que no deja de evolucionar, de ahí la necesidad de hacer este contenido. Lo bueno de este libro es que es una alternativa a las muchas lecciones que se encuentran disponibles, ofreciendo un orden de conocimientos lineal para el avance correcto de contenidos.

Lo más importante de este libro, es el índice de contenidos, una persona con el índice, y acceso a internet, es capaz de desbloquear el orden de contenidos mínimo para una enseñanza satisfactoria.

Si este libro ha aportado a tu conocimiento pues estoy feliz. Gracias por leer.

Si tienes alguna queja, mi contacto está en la introducción de este libro.

Contenidos de Terceros

Lo siguiente son imágenes usadas en el libro que ceden su licencia a cambio de atribución:

Piano - "Designed by almumtazza / Freepik"
Lightbulb - "Designed by Pixel Perfect / FlatIcon"
Warning - "Designed by Pixel Perfect / FlatIcon"
Faq - "Designed by Pixel Perfect / FlatIcon"
Book - "Designed by Pixel Perfect / FlatIcon"
Vector de Fondo - "Designed by Rawpixel.com / Freepik
Vector de Fondo - "Designed by Freepik / Freepik
Volumen - "Designed by Freepik / FlatIcon
Meeting Point - "Designed by Vitaly Gorbachev / FlatiIcon"
Vector de Fondo - BiZkettE1 / Freepik
Splash - Starline / Freepik

Lineamientos de estilo

El texto usa formato PT Serif, tamaño 11, interlineado sencillo y espacio después de párrafo.
Partituras hechas con Musescore 3.5: Página tamaño Sobre C5, márgenes 17 a todo lado, espaciado 1.750, captura de ancho de 130 mm y alto a elección, dpi 400,
Fuentes Edwin y Leland Text.

Una breve bibliografía

Varios de los temas de este libro son llevados al extremo de la subjetividad, con diferentes escuelas de teoría, que dicen que una escala debe construirse de cierta manera, que la armonía es x, y, z, que los acordes se nombran de la siguiente manera. Eso hace imposible llevar un concepto generalizado de los temas tratados en este volumen del libro.

A pesar de eso, una fuente respetable, y libre, de información musical, se puede localizar en diferentes series de artículos musicales en la web. Si uno sabe inglés, es altamente recomendado darle una revisadita a los siguientes contenidos, a los que el libro hace referencia, y utiliza en diferentes capítulos:

Open Music Theory - http://openmusictheory.com/

Dolmetsch - https://www.dolmetsch.com/theoryintro.htm

Descarga digital disponible en https://git.io/teoriamusical

Gran parte de la educación debe ser gratuita, no solo eso, debe ser de calidad.

Este es tan solo un pequeño aporte a la educación musical, el conocimiento de este libro es la experiencia de unos cuantos años, condensada en unas cuantas páginas.

No busca ser el mejor libro de teoría musical, en su lugar busca ser un libro más personal, un libro que puede ser usado tanto como por un profesor, que por un estudiante.

Dejo en las manos de aquel que lo obtenga, el dar correcto uso a este libro, estoy seguro, que yo si lo haré.

Atte: El Muso - https://elmuso.github.io

CC BY NC